

코스모폴리탄 주체의 귀환: 하길종의 <수절>(1973)과 “세계”라는 문제*

박현선**

<차례>

1. 들어가며
2. <수절>의 자기반영성: 개인 욕망과 세대의식
3. 하길종의 영화적 링구아 프랑카: 알레고리와 리듬
4. <수절>: 폭력의 시대, 귀환하는 유행들과 영웅
5. 코스모폴리타니즘의 귀환: 귀향자의 눈으로 본 ‘세계’라는 문제
6. 결론

<국문초록>

이 글은 1970년대 대표적인 영화감독 하길종의 두 번째 장편극영화이자 혼성장르영화, <수절>(1973)을 중심으로 ‘지역적 코스모폴리탄 주체’로서 하길종이 보여준 독특한 작가의식과 세계의식을 살펴보고자 한다. 하길종 영화의 트레이드마크인 ‘청춘’의 영화도, 현대물도, 모더니즘 작품도 아닌 영화 <수절>은 흔히 그의 영화 중에서 가장 주목받지 못했던 실패작들 중의 하나로 이야기되어 왔다. 그러나 하길종의 작품세계 및 영화사적 의미를 이해하는 데 있어 <수절>의 무게는 텍스트 안과 밖으로 재고할 지점이 많다. 본 논문은 1970년대의 한국이라는 ‘특수한’ 장소에서 ‘보편적’ 한국영화를 기획했던 하길종의 영화미학이 <수절>의 작가적 인장이 되었음에 주목하며 다음 세 가지 특징으로 이 작품을 재평가한다. 첫째, <수절>은 하길종의 유학 경험과 트랜스내셔널한 궤적을 자기반영적으로 보여주는 텍스트이다. 둘째, 이 영화의 스타일에는 하길종의 작품들을 관통하는 두 가지 모티프들인 알레고리와 리듬의 변증법적 시학이 정초되어 있다. 셋째, 현대물이 아닌 시대극을 통해서 하길종은 역설적이게도 코스모폴리탄 세계의 지평을 확장하려는 시도를 펼쳤다. 이런 맥락에서

본 논문은 <수절>이 그의 어떤 작품보다도 야심찬 기획이었으며 미학적, 정치적, 윤리적 도전이었다는 점을 부각시키고자 한다. 하길종의 코스모폴리타니즘은 세계를 떠돌아다니는 코스모폴리탄 디아스포라의 형상과는 거리가 멀다. 어떤 고향의식도 거부하고 익명의 도시생활에 익숙한 다문화주의 코스모폴리탄 주체가 세계 곳곳에서 일어나는 고립과 개입이 지닌 동시성을 의미한다면, 지역적 코스모폴리탄 주체는 특정 장소와 관계를 맺는 과정에서 생기는 정치적 윤리적 책임들을 외면하지 않는다. <수절>에서 고향과 장소에의 정박, 그리고 회귀성은 분명히 특수성을 향한 그의 집착을 보여주며 그럼에도 불구하고 이 공간 속에 산포해있는 여러 미학적 정치적 알레고리들은 글로벌 보편성의 영역으로 확장되어 있다. 다시 돌아온 장소에서 외부 타자와의 관계를 외면하지 않으며 내부 주체의 지평을 확장하고자 하는 코스모폴리타니즘. 이것을 보편성과 지역성의 변증법적 시학으로 “세계”라는 문제를 풀어보려 했던 하길종의 독특한 시도로 볼 수 있지 않을까 한다.

주제어 : 1970년대 시대극, 귀향, <수절> (1973), 하길종, 보편성과 지역성의 변증법, ‘세계’의 인식, 시적 리듬, 알레고리, 코스모폴리탄 주체,

1. 들어가며

1970년 가을, 하길종은 다시 한국 땅을 밟았다. 다음 해 있을 국내선 청사 준공과 국제선 청사 확장공사를 위해 현장조사가 이루어지고 있던 김포국제공항에는 한국을 떠나는 이들과 다시 돌아오는 이들의 움직임이 부산했을 것이다. 하길종의 귀국은 1964년 이후 그가 미국에서 보낸 7여 년간의 유학생생활을 정리하는 마침표이자, 60년대의 황금기가 지나고 이미 그 한계에 도달한 한국영화의 새로운 국면을 예고하는 것이었다.

당시 이영일을 주축으로 학술적 영화운동을 주도했던 『영화예술』에는 하길종의 데뷔작인 <화분>이 개봉되기 훨씬 전부터 하 감독에 대한 소개가 영화의 스틸 이미지와 더불어 이루어진다.

서울 문리대를 졸업한 후 도미 캘리포니아 대학 연극영화를 전공했으며 66년 <도큐멘터리 영화에 있어서 시적 영상에 대한 연구>로 MA를 획득한 하길종감독의 귀국 제1호 작품 <화분>(이효석 원작)이 곧 제작완료된다. 인간관계를 통한 범세계적인 테마를 추구한다고 선언하고 나선 하길종감독은 이 작품이 세계시장을 겨냥한 영화가 될 것이라고 힘주어 말한다.

* 이 논문은 2015년 연세대학교 미래선도연구사업의 지원에 의하여 작성된 것이다 (2015-22-0150). 또한 필자가 미처 생각하지 못한 지점과 보완점들을 현명하게 제시해 준 세 분의 심사위원들에게 감사드린다.

** 연세대

국내에도 상영되어 절찬은 받은 <우리에게 내일은 없다> <사랑은 기적과 함께>의 아더 펜 감독 밑에서 조연출을 하는 한편 언더그라운드 시네마 운동에 적극 참여하기도 했던 하길종 감독은 작품홍행 양면에 자신과 의욕을 가지고 있다.

심미문학의 대표적인 <화분>을 다루면서 스토리 테일링보다는 의식의 흐름을 집요하게 카메라에 담겠다고 연출 플랜을 말한다. 12월말 이전에 제작이 완성 푸린트가 나오리라고 한다.¹⁾

그의 귀국은 어찌 보면 갑작스러운 것이었다. 1968년 UCLA 대학원을 졸업한 그에겐 미국대학의 강단에 서거나 할리우드 제작부에 들어갈 수 있는 여건이 충분히 갖추어져 있었다. 위의 기사에 언급된 대로, 하길종은 졸업작품인 <병사의 제전>(A Ritual for a Soldier, 1969)으로 MGM사에서 매년 4명의 학생에게 지급하는 기금인 메이어 그랜트(Mayer Grant)를 받았을 뿐만 아니라, 졸업 후 아서 펜 감독의 연출부에 들어가 할리우드 영화 제작을 직접 경험할 수 있었다고 한다. 반면에, 국내의 상황은 불확실할 뿐만 아니라 매우 위험한 것이었다. 오영숙은 유학시절 그가 LA의 한국 유학생 신문 발행으로 벌인 반정부활동이 빌미가 되어 정부의 감시와 압박을 피할 수 없는 처지였다고 설명하고,²⁾ 하길종의 동생이자 영화적 페르소나였던 하명중의 회고에 따르면, 하길종의 귀국은 죽음을 각오한 귀향이었다.³⁾

하길종 본인은 자신의 귀국에 대해 오랫동안 생각해온 것으로 보인다. 대학 시절 절친했던 친구이자 당시 국내에서 프랑스 유학을 준비 중이던 광광수에게 보낸 편지들에서 그는 유학을 마치고 돌아와 한국에서 영화를 만들 계획에 대해 여러 차례 피력하고 있다. 미래의 구체적인 향방에

1) 「하명중의 나는 지금도 꿈을 꾸다」, 『영화예술』, 1970년 12월호. 48면.

2) 오영숙, 「하길종 영화의 불온성과 세대의식」, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009.

3) 하명중, 「하명중의 나는 지금도 꿈을 꾸다」, 『한국일보』, 2008년 2월 17일.

관해서는 암시적일 때가 많으나, 그는 언제나 한국영화계의 동향과 감독으로 데뷔할 가능성에 촉각을 곤두세우고 있었다. 일례로, 하길종이 광광수에게 보낸 1967년 11월 21일자 편지는 보다 직접적이고 구체적인 영화 제작 계획을 담고 있다.

승옥이 映畵는 잘 되어가니? 얼마 전에 네게 편지로 이야기했는지 모르겠지만, 내년에 歸國(6月 以後)해서 東里의 <무너도>나 李箱의 <날개>를 filmization에 하겠다는 의사를 연방영화사 사장 주동진이라는 분에게 한 적이 있다. 어제 答狀이 왔는데, 딱 希望的이다.

<무너도>는 다른 社에서 지금 기획중에 있고, <날개>는 많은 사람들이 기획을 하다가, 失敗하곤 했는데, 관심이 있다. 李箱이 의도하고 있는 主題만 살리면서, 世界를 깜짝 놀랄 만한 debut(作)을 만들고 싶구나.⁴⁾

하길종의 데뷔작은 이상의 <날개>가 아닌 이효석의 원작을 영화화한 <화분>으로 이루어졌다.⁵⁾ 그가 꿈꾸었던 <날개>의 영화화는 결국 빛을 보지 못했고,⁶⁾ 그렇게 1968년 UCLA 석사취득과 동시에 계획되었던 귀국도 2년을 넘겨 1970년 가을에 이루어졌다. 그리고 다시 2년을 넘겨 1972년이 되어서야 <화분>의 극장상영이 이루어졌는데, 하길종은 영화 완성 직전에 『영화예술』과 가진 인터뷰에서 다음과 같이 포부를 밝히고 있다.

4) 1967년 11월 21일자 광광수에게 보낸 편지, 『하길종 전집3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009. 156면.

5) 이후에 1979년 <병태와 영자>의 성공을 뒤로 하고 돌연 세상을 뜨기까지 그는 7편의 장편영화를 제작하며 유신 시대(1972~1979)의 한국영화사에서 ‘유학과 천재감독’이라는 ‘신화적 아우라’를 남겼다.

6) 다음 해 2월에 쓴 편지에 하길종은 자신이 느낀 실망과 불쾌감을 피력하고 있다. “6월에 귀국할 생각이요 또 지금도 그러하고 있다만, <날개>를 신봉승이가 벌써 손대고 있다니, 결국 내가 던져 준 <날개>의 scenario의 方法論을 훔쳐간 꼴이 되는 것 같다(?” (1968년 2월 8일자 광광수에게 보낸 편지, 『하길종 전집3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009, 160면)

아직 저의 작품이 작업중이라 무어라 얘기하긴 곤란하지만, 서구의 경우를 보면 <토탈 시네마> 제일의 작가를 예를 들어 벨도루치나 앙드레 바쟁, 폴란스키 등 작가들의 작업이 오늘의 뉴 시네마, 언더 그라운드와는 또다른, <토탈 시네마> 특유의 스타일을 구축하고 있잖아요? 저의 작업은 역시 이런 영화 본연의 그 유일한 시정신을 찾는 <토탈 시네마>를 나름대로 한국의 스크린에 구축하고 싶은 게 지금의 꿈이에요.)⁷⁾

그러나 젊은 영화학도이자 유학과 감독의 자부심과 포부를 가지고 출발한 <화분>은 그 파격적인 묘사로 검열당국으로부터 30분 분량의 ‘가위질’을 당해야 했을 뿐만 아니라, 비평적, 흥행적 실패와 맞닥뜨렸다. 찬반의 대상이 되기도 했던 <화분>의 실험적 영상들은 주로 “불쾌하고 사디스틱”하다는 비난을 받았고 청룡 영화제 심사는 피에르 파올로 파졸리니의 <테오레마>(Theorem, 1968)의 표절을 문제삼아 큰 논란을 불러일으켰다.⁸⁾ 1970년대 새로운 영상시대의 기수이자 천재적 영화작가로 기억되는 하길종의 사후적 평가에 비추어, 귀국 후 그가 헤쳐 나가야 했던 한국영화의 환경은 결코 그에게 호의적이거나 순탄한 것이 아니었음을 알 수 있다. 이러한 맥락에서 한 가지 질문이 떠오른다. 당시의 특수한 상황에서 과연 하길종은 어떻게 자신의 ‘토탈 시네마,’ 즉, 미학적 독립체로서의 영화, 보편적 우주로서의 영화, 개인예술로서의 영화에 대한 꿈을 다르게 꾸어야 했을까? 본격적으로 이 질문에 답하기 전에 잠시 1970년대 당시의 영화 환경을 살펴볼 필요가 있다. 당시 영화계는 유신체제 하에서 새롭

7) 「인터뷰: 하길종 감독」, 『영화예술』, 1972년 1월호, 75면.

8) “미국에서 영화를 공부하고 돌아온 하길종 감독의 데뷔작 <화분>은 이번 청룡영화상의 최우수작품상을 받은 <석화촌>, <소장수>와 함께 본선에 올랐으나 한국영화답지 않다는 이유로 논외에 붙여졌다.” (『한국영화계 보수성의 단면도』, <동아일보> 1972년 3월 9일자) 이 기사를 촉발로 당시 심사위원이자 시나리오작가, 평론가였던 유한철의 반론과 하길종의 재반론, 그리고 하길종의 편에서 평론가 변인식이 청룡영화제 심사문제를 거론하면서 <화분>의 작품성 및 표절 논란은 당대를 뜨겁게 달구었다. (강성률, 『영화는 역사다』, 살림터, 2010. 97~103면을 참조하라)

게 개정된 영화법을 토대로 우수영화제도와 외화쿼터제가 영화제작의 지배적 독트린이 되어 있는 한편, 지방흥행업자들의 입맛에 따라 영화제작과 배급의 판도가 달라지며 상업적인 장르 영화들의 대량유통이 성행하던 시기였다. 그런 상황에서 하길종이 구현하길 원했던 영화라는 매체의 보편언어와 새로운 세대의 작가적 개인의식, 그리고 유학경험에서 얻은 코스모폴리탄 세계의 인식 등은 1970년대 한국의 특정한 문화 환경과 만나 부딪히면서 독특한 방향으로 굴절되지 않을 수 없었을 것이다.

이 글은 하길종의 두 번째 장편극영화이자 그가 ‘세상과 타협하여’ 만든 혼성장르영화, <수절>(1973)을 집중적으로 살펴봄으로써, 한국영화와 서구영화의 경계, 지역과 세계의 경계, 개인과 사회의 경계에 서서 한국영화의 미학적, 윤리적 가능성을 모색하고자 했던 하길종의 시도를 조명하고자 한다. 하길종 영화의 국내 모색기에 해당하는 1970년대 초 만들어진 <수절>은 이후 그의 트레이드마크로 평가받았던 ‘청춘’의 영화도, 1970년대의 시대상을 담은 현대물도, 뉴 시네마나 서구모더니즘의 실험정신을 표방한 작품도 아니다. 흔히 그의 영화 중에서 가장 주목받지 못했던 실패작으로 폄하되어왔다. 그러나, 이 글에서 주목하는 바 하길종의 작가적 미학과 세계관을 이해하는 데 있어 이 작품이 지닌 맥락적 그리고 텍스트적 무게는 결코 가볍지 않다. 여기에는 하길종 개인의 경험에서부터 특유의 미학적 추구, 그리고 당시 한국의 지역적 특이성에 이르기까지 중층적 차원에서의 이유들이 다분히 존재한다. 이를 세 가지로 요약하면 다음과 같다. 첫째, <수절>은 하길종의 유학 경험과 트랜스내셔널한 궤적을 자기반영적으로 보여주는 텍스트이다. 둘째, 이 영화의 스타일에는 하길종의 영화세계를 관통하는 두 가지 모티프들, 즉 알레고리와 리듬의 변증법적 시학이 정초되어 있다. 셋째, 현대물이 아닌 시대극을 통해서 하길종은 역설적이게도 코스모폴리탄 세계의 지평을 확장하려는 시도를 펼쳤다. 이런 맥락에서 본 논문은 <수절>이 그의 어떤 작품보다도 야심찬 기획이었으며 미학적, 정치적, 윤리적 도전이었다는 점을

재조명하고자 한다.

하길종의 코스모폴리타니즘은 세계를 떠돌아다니는 코스모폴리탄 디아스포라의 형상과는 거리가 멀다. 어떤 고향의식도 거부하고 익명의 도시생활에 익숙한 다문화주의 코스모폴리탄 주체가 세계 곳곳에서 일어나는 고향과 개입의 동시다발성을 의미한다면, 지역적 코스모폴리탄 주체는 특정 장소와 관계를 맺는 과정에서 생기는 정치적 윤리적 책임들에 주목한다. 다시 돌아온 장소에서 외부 타자와의 관계를 외면하지 않으며 내부 주체의 지평을 확장하고자 하는 코스모폴리타니즘으로서 ‘지역적 코스모폴리탄 주체의 귀환’을 이해할 때, 우리는 <수절>을 코스모폴리탄적 개인 의식과 특수한 지역성, 그리고 보편적 세계성이 절합된 흥미로운 텍스트로 재평가할 수 있다. 영화에 나타난 고향과 장소에의 정박, 그리고 회귀성이 지역적 특수성을 향한 감독의 정치적 윤리적 책무를 보여준다면 영화 공간 속에 산포해있는 여러 알레고리들은 글로벌한 영화언어를 추구하는 동시에 보편세계의 영역으로 확장되는 운동을 보여주고 있다. 이 글은 <수절>의 세 가지 층위에 대한 분석을 통해 보편성과 지역성의 변증법적 시학으로 “세계”라는 문제를 풀어보려 했던 하길종의 독특한 코스모폴리타니즘을 논의해보고자 한다. 먼저, <수절>의 개인적, 세대적 의식과 경험의 반영적 층위를 살펴보는 것에서 시작하자.

2. <수절>의 자기반영성: 개인 욕망과 세대의식

하길종의 작품 세계를 논할 때 가장 큰 초점이 되는 것은 하 감독 개인의 두 가지 측면이다. 한쪽에 ‘천재감독’으로서 그가 보여준 실험정신과 모더니스트적 감각이 있다면, 다른 쪽에는 ‘영상시대’에 속하는 새로운 감각과 청년문화의 세대의식이 있다. 이 두 가지 큰 흐름에서 어떤 측면을 강조하며 분화할 것인가에 따라서 그의 작품세계는 2기나 3기의 시대로 구분지어 설명되거나 계열화되곤 해왔다.⁹⁾ 예를 들어, ‘시대를 뛰어넘은’ 하길종의 천재성과 무모함은 그의 영화가 실험적 순수영화와 대중적 상업영화 사이에서의 분열을 반영한다거나 “영화적 이상과 현실사이에서의 괴리”¹⁰⁾에서 비롯된 갈등을 표현한다고 해석되곤 했다. 작가 개인의 욕망에 주목하는 이러한 관점과는 달리, 하길종의 ‘세대 의식’을 4.19세대 혹은 1970년대의 청년문화와 연결하여 바라보는 시각이 존재한다. 특히, 하길종의 세대의식이 영화적 작업으로 변환되는 과정을 살펴본 오영숙의 논문은 4월 혁명과 60년대 저항세대의 감수성이 하길종에게 끼친 영향을 강조한다. 즉, 이 세대의식이 “역사에 대한 책임의식”과 “현실의 전위에서 있어야 한다는 강박관념”¹¹⁾을 하길종에게 운명처럼 선사한 것이다.

본 논문의 의도는 ‘개인’과 ‘세대의식’ 사이의 두 가지 관점 중에 하나를 배타적으로 선택하는 것과는 거리가 멀다. 오히려 우리는 이 두 측면들 사이의 ‘쌍형상화’¹²⁾된 관계를 이해할 필요가 있다. 이를 위해 정과리의 논의를 살펴보도록 하자. 1962년 하길종이 낸 시집 『태를 위한 과거분사』를 중심으로 정과리의 글은 개인 주체의 욕망과 세대의식 사이에서 놓인 하길종의 특이성을 날카롭게 지적하고 있다. 정과리에 따르면, 하길

- 9) 하길종의 영화에 대한 다양한 시기구분은 다음 연구들을 참조하라. 이선주, 『“뉴 시네마”를 번역하기 - 하길종의 <화분>에 드러난 자기반영성과 문화정치학』, 『영화연구』, 제42호, 2009; 안병섭, 『하길종의 작품세계』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』; 변인식, 『시대를 뛰어넘은 천재성과 무모함 사이에서: 하길종론』, 『영화를 향하여, 미래를 향하여』, 공간미디어, 1995; 김수남, 『한국영화감독론 3』, 지식산업사, 2005; 박명진, 『하길종 영화의 섹슈얼리티와 공간정치학』, 『우리문화연구』, 제26집, 2009 등을 참조하라.
- 10) 안병섭, 『하길종의 작품세계』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 374~379면.
- 11) 오영숙, 『하길종 영화의 불온성과 세대의식』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 34면.
- 12) ‘쌍형상화’의 정의는 “짝을 이루면서 형상을 만들어내는” 것으로서 사카이 나오키가 개념화한 바 있다. (『번역과 주체, 이산』, 2005, 71면)

종을 포함해 60년대 젊은 지식인들이 공유한 세대적 감수성은 ‘위악’이라는 부정성이다. 당시 4.19 세대 작가들은 ‘선’의 파괴와 악의 자행을 통한 자기 세계의 확립이라는 지향점을 공통분모로 지니고 있었다. 즉, 이 세대가 직면한 사회적 상황, ‘입헌민주주의 공화국이라는 국가적 형식과 실질적인 부패 및 야만적 상황이라는 모순’을 깨뜨리기 위해 4.19세대는 ‘위악’을 떨었고 이단아의 위치를 자처했던 것이다.¹³⁾ 그런데 여기서 우리가 주목할 점은 그 속에서도 하길종은 4.19세대와는 다른 길을 택했다는 사실이다. 정과리는 다음과 같이 지적한다.

4.19세대의 이 행위가 ‘선’의 파괴와 악의 자행을 통한 자기 세계의 확립이라는 공통된 지향을 가졌다 해도, 그 양태는 저마다 다르며, 그에 따라 그들이 이론 세계의 내용도 다를 수밖에 없다. 하길종은 우선 그 세계 안에 ‘수술’의 이미지를 가지고 들어간다.¹⁴⁾

여기서 ‘수술’의 이미지는 일종의 변용과 실험의 욕망과 연결된다. 즉, “하길종은 김승옥과 이청준에 비해, 상대적으로 생산에 대한 욕망을 직접적으로 드러내고 있다”는 사실을 정과리는 가볍게 바라보지 않는다. 하길종의 시집에서 이미 표출된 수술과 생산의 모티프들은 하길종이 시대와 싸움하는 그만의 방식을 잘 드러내기 때문이다. 비판하고 저항하는 것 이외에 생산하고 개혁하길 원했다는 점에서 하길종은 개인 욕망과 세대 의식 간의 중층적이고 쌍형상적인 절합점을 추구했던 것이다.

그렇다면, 하길종의 영화세계에서 작가라는 개인의 욕망과 시대적 생산물로서의 영화에 대한 의식은 어떻게 결탁될 수 있었는가? 이것이 바로 <수절>의 분석적 독해를 경유하며 우리가 질문하고 하는 문제의 출

13) 정과리, 「그는 강변에서 ‘사의찬가’를 불렀다, 『하길종 전집1: 태를 위한 과거분사』, 한국영상자료원, 2009, 35면.

14) 정과리, 「그는 강변에서 ‘사의찬가’를 불렀다, 『하길종 전집1: 태를 위한 과거분사』, 한국영상자료원, 2009, 38면.

발점이다. 논의의 전체적 여정 가운데 우리는 하길종의 개인의식과 세대 의식이 어떻게 조우하는가, 그 중층적 관계가 지향하는 곳은 어디인가를 질문하고, 하길종 식으로 표상된 코스모폴리탄 세계의 알레고리를 살펴 보고자 한다. 하길종은 개인과 사회, 시학과 대중문화 간의 관계를 변증법적으로 사고하는 경향을 보여왔다. 비평집의 제목 『사회적 영상, 반사회적 영상』에서 드러나듯이, 하길종은 영화의 사명이 그 사회성에 있다고 보는 동시에 진정한 사회성을 획득하기 위한 수단으로 사적 영화(personal cinema)의 가능성을 믿었다. 즉, 사적 주체성 혹은 개인의식은 언제나 사회적 세계와 쌍을 이루며 추구되었는데, 우리는 그의 작품에 드러난 작가적·개인적 스타일을 통해서 그가 품은 ‘세계’의 문제를 함께 고민하지 않을 수 없다.

또한, 이 글에서 주목하는 지점은 하길종의 유학과 귀국, 그리고 여기서 발생한 특유의 감정구조이다. 시대의 이데올로기나 특정한 역사적 과정은 달리 개인적인 동시에 사회적이고, 경험적인 동시에 유동적인 흐름으로서 감정구조를 생각할 때, 그의 4.19세대 의식과 더불어 고려해야 할 감정구조는 코스모폴리타니즘의 그것과 연결되어 있다. 여기서 코스모폴리타니즘이라는 문제설정은 전기적 평가나 시대적 반영에 치우쳐 온 하길종 연구를 비평적으로 이론화하고, 예술성 대(對) 대중성, 전통 대 동시대성, 저항 대 타협 등으로 이분법화된 사고방식을 극복하기 위한 것이다. 물론 코스모폴리타니즘 자체가 매우 논쟁적인 담론이라는 사실을 기억할 필요가 있다. 과거에 임마누엘 칸트나 스토익학파들에 따르면 코스모폴리타니즘은 ‘전체로서의 인간(humanity-as-a-whole)’에 충실한 규범적 이상으로 이해되었다. 하지만, 최근에 사회학자들은 글로벌 사회의 역사적 조건에 비추어 코스모폴리타니즘을 전지구화의 주관적인 차원으로 이해하기 시작했다.¹⁵⁾ 보다 구체적으로는 코스모폴리타니즘은 문화적 타자에

15) Johansen, Emily. *Cosmopolitanism and Place*, New York, NY : Palgrave Macmillan, 2014; Vertovec, Steven and Robin Cohen (eds). *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, Oxford: Oxford

열려 있고 그들과 적극적으로 대화하려 하며 자신의 관점과 자아감각을 변형할 의지가 충분한 심리적 성질로 정의할 수 있다. 울리히 벡은 코스모폴리타니즘의 ‘대화적 상상력’을 경험적 지평에서 확장한 바 있다. 이는 “타자의 내면화된 타자성”이자 “자신을 문화적으로 다른 타자의 관점에서 볼 수 있는 능력일 뿐만 아니라 경계넘기의 상상적 작업을 통해서 자기 자신의 경험적 공간 내에서 이를 실천할 수 있는 능력”을 말한다.¹⁶⁾ 그러나, 흔히 보여지는 현상이듯이, 민족주의적 관점에서 변형된 코스모폴리타니즘은 왜곡된 ‘보편주의’ (울리히 벡이 ‘진부한 코스모폴리타니즘 banal cosmopolitanism’이라고 불렀던 것)¹⁷⁾의 함정에 빠질 위험이 있다. 이 보편주의는 타자성을 항상 대문자 타자로 치환하고 언제나 특수한 개인의 위치를 신화화한다.¹⁸⁾ 반면에, 지역적, 개인적 경험의 특수성을 잃지 않으면서 코스모폴리탄적 세계의 보편성을 상상할 수 있는 가능성에 대해 우리는 생각해볼 수 있다. 하길종은 1970년대 국가적, 문화적 경계를 넘어 글로벌한 영화미학을 직접 경험하고 돌아왔다. ‘전통’과 ‘세계’의 양극에서 방황하고 있던 1970년대 한국영화의 역사적 조건 속에서 하길종에 대해 우리가 새롭게 조명해보아야 할 지점도 바로 이렇듯 ‘돌아온 코스모폴리탄 주체’의 문제일 것이다.

2009년 하길종 감독 30주기를 맞아 한국영상자료원에서는 유학시절 그가 UCLA 대학원에서 만든 단편실험영화 <병사의 제전>을 상영하고 영화평 뿐 아니라 감독 자신의 비평과 서한문을 엮어 전체적인 작품 세계를 일괄하는 선집을 발간한 바 있다. 이런 흐름 속에서 그의 연구에 새로

University Press, 2002 을 참조하라.

16) Ulrich Beck, *Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity Press, 2006, p.2.

17) Ulrich Beck, *ibid.* p.41.

18) 즉, 마치 근대론자들이 “느리든 빠르든 간에 특수성에서 보편성으로의 이행, 추상적 보편성에서 구체적 보편성으로의 이행과 일치하는, 궁극적으로는 합리성이 증가하고 이성이 자기를 실현하는 과정과 일치하는 역사적 시간이라는 유럽의 유산을 틀림없이 상속”한 것과 마찬가지로 말이다. (사카이 나오키, 『번역과 주체』, 이산, 2005, 265~266면)

운 전환점이 마련되었는데 일례로 이선주의 논문은 ‘한국영화라는 동일성’의 틀로 분석되지 않는 하길종의 디아스포라적 정체성을 강조하고, 그가 “미국 유학파로서 1960년대부터 1970년대 초까지 미국과 유럽에서 번성한 ‘뉴 시네마(New Cinema)’의 두 가지 주요 패러다임들 – 급진적 영화 언어의 모색 및 이를 가능케 하는 작가로서의 감독 주체 – 을 국내에 실천”하고자 했음을 조명한다.¹⁹⁾ 대학에서의 불문학 전공, 학창시절 4.19와 5.16을 목도한 후 1년간의 유랑생활, 그리고 에어 프랑스에 취직한 얼마 후 다시 대륙을 건너 미국에서 보낸 유학생생활 등 일련의 경험을 통해 하길종은 이미 디아스포라 지식인으로서의 정체성을 축적하고 있었다. 그런데 여기서 보다 흥미로운 점은 하길종의 작품세계에 있어 ‘떠남’ 혹은 ‘이산’의 미학보다 ‘돌아옴’ 혹은 ‘귀향’의 미학이 언제나 앞서 있다는 독특한 사실이다. 여러 번 떠났던 하길종은 매번 돌아왔다. 어떤 외부의 권력이나 이데올로기에도 의탁하지 않는 동시에 다른 타자의 존재에 열려있는 코스모폴리탄 주체의 욕망을 간직한 채 ‘저항’보다는 ‘생산’을 하기 위해서 말이다. 이는 영화제작만큼이나 그가 주력했던 영화비평에 있어서도 드러나는데, 하길종은 리얼리즘이나 토착주의, 서구 모더니즘 등 다양한 입장들을 교차해나가며 포괄적인 비평언어를 사용함으로써 이접적인 생산방식을 고수했다.

그렇다면, <수절>의 경우 어떻게 하길종의 떠남과 귀향이 자기반영적으로 투영되어 있는가? <수절>은 4.19세대 의식과 코스모폴리탄 개인의 감각이 만나 형성된 하길종 영화의 독특한 감성을 보여주는 작품이다. 그것은 저항하는 감각인 동시에 타협하는 감각이기도 하고, 코스모폴리탄적 이상세계와 파시즘적 현실정치 사이에서 그가 취한 독특한 선택점이기도 하다.

<수절>은 한사군 시대, 주인공 유신이 나라를 위해 싸운 후 고향으로

19) 이선주, 『뉴 시네마』를 번역하기 - 하길종의 <화분>에 드러난 자기반영성과 문화정치학, 『영화연구』 제42호, 2009, 487~488면.

돌아온 이후의 이야기를 담고 있는 시대극이다. 표면상, 영웅의 귀환이다. <수절>의 유신은 위의 세대와의 단절을 형상화한 인물로, 마을 수장 격인 지gado사의 촉망을 받던 제자였으나 지gado사가 마을 여인들을 유린하는 모습에 분노를 느껴 결국 고향을 떠나게 된다. 이런 배경은 십여 년의 세월이 지난 시점에서 고향에 다시 돌아온 그가 지gado사의 부하들과 마주치게 되면서 플래쉬백 구조로 설명된다. 돌아온 유신은 중국의 통치를 받았던 한사군 시대에 고구려의 자치를 위해 싸우고 큰 공을 세운 장군으로 표상된다. 그러나 그의 세운 공로는 영화 초반에만 강조될 뿐, 전반적인 이미지는 모든 영광을 뒤로 하고 홀로 고향의 품을 돌아온 자의 고독을 전달한다.

귀환의 문제는 서사적 차원에 머무르지 않는다. 시대적 폭력은 유신이 고향이 되돌아와 발견하는 비극과 폭력, 그리고 이에 대한 복수로 알레고리화되고 귀환의 모티프는 차이의 리듬 속에서 점점 더 반-영웅적인 운동으로 되어간다. 즉, 유신의 귀환은 매우 때늦은, 지연된, 유령적 귀환이다. 그는 제 때 돌아오지 못했다. 먼저, 그는 모든 이의 기억에서 지워졌을 무렵에 돌아온다. 그가 마을 어귀의 장터에 들어섰을 때 마을 사람들은 그를 전혀 알아보지 못하다가 “도대체 누구야? 혹시 10여 년 전에 고구려로 간 유신이 아니야?”라는 누군가의 질문에 “유신은 전쟁터에서 죽었다는데?”라고 서로 반문한다. 죽은 줄 알았던, 혹은 죽은 자의 귀환은 익숙한 것들을 낯설게 변형시킨다.²⁰⁾ 언캐니한(uncanny) 순간들이 점차 부상하면서 평화로운 고향의 이미지에 폭력과 죽음의 반대향을 기입하는 것도 이러한 이유에서이다. 유신이 돌아온 고향은 결코 평화롭고 전원적인 산골마을이 아니며 험하고 폭력에 얼룩진 공간으로 모습을 드러내기

20) 이를 테리다적 유령학과 연결시킬 수도 있을 것이다. 테리다는 유령을 어긋난 시간 사이로 출현하는 형상으로 보았다. 그리고 이 ‘사이’의 시간 속에서 유령들은 법의 폭력성을 고발하고 정의의 토대를 질문하는 정치적, 윤리적 존재들이다. (자크 테리다, 『법의 힘』, 진태원 옮김, 문학과지성사, 2004)

시작한다. 마을 어귀에서 손으로 깨진 수박덩이를 씹어먹는 벌거벗은 아이들을 지나치자 그는 곧 두 개의 죽음과 마주친다. 사람들에게 몰매를 맞아 죽는 한 오랑캐 악당의 죽음과 그에게 능욕당한 원으로 강물에 투신한 처녀의 죽음. 이런 곳에서 그의 가족들은 잘 지내고 있을까?

어두운 밤이 되어서 드디어 유신은 자신의 옛집에 당도한다. 문창호지 위로 여인의 물레 돌리는 모습이 그림자로 비치고, 사랑하는 아내와 남편의 상봉은 고전적 이미지와 현대적 시각화를 병행하는 프레임 속에 이루어진다. 카메라는 그림자와 유신의 모습을 한 컷씩 보여주고, 둘이 만나는 세 번째 쇼트를 뿌연 이미지 위로 간접적인 시점쇼트를 제시한다. 유신을 따라온 패거리들의 제3의 시선을 제시하는 것이기도 하고 이 만남이 지닌 비-현실성을 암시하기도 한다. 여전히 아름다운 아내와 훌쩍 커버린 딸 용분이의 환영(歡迎이자 幻影) 속에서 하룻밤을 보낸 유신은 다음 날 눈을 떴을 때 폐허더미 위에 자고 있는 자신을 발견한다. 유신을 쫓아오던 지gado사의 수하인은 시체가 되어 누워있고 그 위에 검은 고양이 앉아 있다. 어젯밤의 모든 것이 꿈과 환상이었다는 각성(disillusion)의 상태가 찾아온다. 충격 속에서 유신은 아내의 환영과 딸의 환영을 쫓아 숲을 헤맨다. 이 때 카메라는 숲속을 헤매는 현재 유신의 모습과 과거 행복했던 이들 가족의 모습을 교차 편집해 보여줌으로써 현재와 과거, 기억과 환상, 그리고 객관세계와 주관세계 간의 상호 뒤엉킨 관계를 보여준다.²¹⁾

여기서 유신의 귀환은 1970년 유신 정권의 시작과 더불어 이루어진 하길종의 귀국과 상당히 의미심장한 중첩을 이룬다.²²⁾ 당시, 하길종은 미

21) 특히, 이 시퀀스에서 삽입되는 과거의 모습은 주체와 객체의 이미지가 서로 연결되는 ‘자유간접화법’을 따르고 있는데, 유신이 회상하는 장면으로 첫 번째와 두 번째 이미지가 각각 아내와 어린 딸에 대한 주관적 기억을 담고 있다면 세 번째 이미지는 아내와 딸, 무사가 함께 어우러져있는 객관적 쇼트이다. 이러한 상태, 환상과 현실의 중첩 혹은 교차가 수시로 일어나는 상태는 하길종의 초기작품들에서 더욱 두드러지는 리듬적 스타일이기도 하다.

국 학위를 소지하고 국내에 돌아온 엘리트 지식인이었다. 미국 유학생들의 트랜스내셔널한 사회적 궤적을 분석한 『지배받는 지배자』에서 김종영은 미국 유학과 트랜스내셔널 지식인의 아비투스²²⁾가 한국사회에서 어떤 권력으로 작동하는지를 날카롭게 지적한 바 있다. 물론 시대적 격차가 있기는 하겠지만, 하길종 역시 유학경험을 통해서 마찬가지로 글로벌 문화자본을 습득한 지식인으로서, 제도화된 학위뿐만 아니라 “취향, 지식과 같이 문화적 능력인 동시에 문화적 배제에 사용되는 문화적 자원이자 신호”²³⁾를 익히고 있었다. 하길종의 지인들은 귀국 후 그가 신고 다니던 긴 부츠와 히피족같은 장발 머리를 회상하곤 했는데, 이는 그가 견지했던 유학과 감독의 이국적 감수성을, 혹은 코스모폴리탄적 태도를 엿볼 수 있게 해준다. 그러나 어느 순간에 이르러 하길종은 자신의 글로벌 문화자본이 한국사회의, 혹은 한국영화계의 미래를 위해 전혀 도움이 되지 못한다는 것을 자각한 듯 보인다. 영화평론가 변인식과 함께 한 대담 자리에서 하길종은 머리를 자르고 부츠를 벗어버린 채, 구제 양복 차림으로 한국영화의 전통성을 논하기 위해 명동의 어느 찻집에 앉아 있다. 대담 내용에서도 트랜스내셔널 아비투스를 지녔음에도 ‘지배자’의 이미지와는 거리가 먼 1970년대 유학과 지식인의 답답한 심경이 직접 표출된다.

변인식 외국에서 보고 듣고 익혔던 영화 공부도 실제로 한국에서도 적용이 되었었나요?
하길종 아닙니다. 어떤 의미에서는 그러한 철저한 영화 의식, 가령 잉그마르 베르히만, 장 파울 파졸리니, 장 뵈크 고다르에게 정신적으로 사사했던 것들이 한국에서는 불필요했고 통하지 않았어요. 그렇다고 홍콩 영화나 일본 영화들처럼

22) <수절>의 주인공 이름인 ‘유신’의 의미에서 당시의 ‘유신’ 정권을 떠올리지 않기란 거의 불가능하다 이에 대한 언급으로 이선주의 위 논문을 참조하라.

23) 김종영, 『지배받는 지배자』, 돌베개, 2015, 35면.

훌륭한 시설을 이용하여 기묘한 흥행 영화를 만들 여건도 구비되어 있지 않았고, 결국 한국에서 영화작가로 설 땅이 없어진 셈이죠. 그래서 일단 후퇴하여 한사군 시대로 올라가 작품 배경을 택해서 <수절>을 만들었는데 많이 잘렸지요.²⁴⁾

데뷔작 <화분>이 국내에서 외면당한 경험을 통해서 하길종은 한국영화산업과 평단의 현 상태를 뼈저리게 경험할 수 있었다. 앞서 언급한 대로, 영화는 흥행하지 못할 뿐만 아니라 검열 문제 및 표절 논쟁 등으로 그에게 큰 충격을 던져주었다. 거의 영화를 포기할 지경까지 이르렀던 그는 다른 비평문에서 아래와 같이 쓰고 있다.

영화, 그것은 내가 7년 동안 보낸 유학 생활의 전부였다. 그리고 내가 알고 있는 영화, 내가 배운 영화를 하기 위해 돌아왔던 것이다. 그럼에도 만 4년이 지난 오늘까지 어떤 관심과 기대에도 불구하고 참다운 영화를 만들지 못하고 있는 것이다. 영화를 만드는 과정이나 목적보다는 오히려 내가 알고 있는 영화를 당분간 백지화시키는 데 전력투구할 입장인 것이다.²⁵⁾

그가 자신의 유학생생활, 즉 글로벌 문화자본의 경험에 대해 집착하지 않았다는 사실이 흥미롭다. 이런 태도는 김종영이 비판한 트랜스내셔널 아비투스의 ‘양다리성’이나 ‘이중초점’ (bifocality)²⁶⁾과는 상당히 대조되는 바이다. 유학 생활에서는 서구에 지역의 토착지식을 제공하고 귀국 후에는

24) 『영화작가 하길종 감독과 영화비평가 변인식 교수와의 대담』, 『하길종 전집3: 자료편』, 262~263면.

25) 하길종, 『한국영화의 현실과 전망』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 408면.

26) 김종영은 미국 유학생들을 “트랜스내셔널 미들맨 지식인”이라 지칭하고 이들의 생활과 사고방식이 한국과 미국 사이에 이중적으로 걸쳐 있음을 지적한다. (김종영, 『지배받는 지배자』, 돌베개, 2015, 36면)

서구의 ‘선진’ 지식을 국내에 이식하고자 하는 유학과 출신의 엘리트 지배계층에 반하여, 하길종은 자신의 문화자본을 지역적 조건 속에서 분화하고자 했고, 이를 통해서 ‘미들맨’이라는 신식민주의적 지식인의 궤적에서 벗어날 수 있었던 것으로 보인다.²⁷⁾ 여기서 우리는 트랜스내셔널 아비투스(Transnational Habitus)의 식민주의적 개념에 포섭되지 않으려는 하길종의 인식에 주목하게 된다.

3. 하길종의 영화적 링구아 프랑카: 알레고리와 리듬

이어서 논의할 것은 하길종이 어떻게 글로벌 문화자본의 헤게모니에 비판적 입장을 보이는 한편으로 한국영화의 지역적 형상들을 보편성 혹은 보편언어의 미학으로 끌어올리려 했는가 하는 점이다. 장르와 미학의 관점에서 볼 때, <수절>은 시대극과 공포영화, 무협액션을 혼합한 장르적 혼종과 또한 허구적 디제시스로부터 거리를 두는 정치적 모더니즘이 지속적으로 분할되고 상충되는 흥미로운 텍스트이다. <수절>의 의미는 하길종이 세계 영화 혹은 영화 세계의 ‘보편성’과 한국영화를 위한 ‘대중적 특수성’을 절충하고자 한 시도였다는 데 있다. 즉, <수절>에서는 영화 예술의 링구아 프랑카에 대한 탐구와 더불어 한국영화의 토착적 대중 미학에 대한 문제제기가 공시적으로 일어나고 있다.

하길종 영화의 스타일에 있어 가장 중요한 두 가지 요소로 꼽는다면, 알레고리와 리듬을 들 수 있을 것이다. 가령 그의 첫 장편 <화분>과 마

27) 다만, 상기해야 할 지점은 이러한 의식적 망각이 영화제작의 경우에 한한 것이며 그가 작업한 영화비평과 교육에 있어서는 서구 미학과 흐름을 매우 적극적으로 전유했다는 사실이다. 그는 유럽 모더니즘과 뉴 아메리칸 시네마, 작가주의에 대한 글을 왕성하게 발표했고 미국영화를 소설화한 영화소설을 시리즈로 발간함으로써 한국의 관객과 독자에게 끊임없이 서구 영화의 지식을 제공했다.

지막 유작이 된 <병태와 영자>는 이 두 미학적 요소를 예시적으로 보여 주는데, <화분>의 푸른 집과 인물들이 시대적 알레고리로서 작용한다면 <병태와 영자>에서 한 여성을 사이에 둔 두 남성의 대립적 상황을 교차 편집으로 보여주는 기법은 하길종 특유의 리듬감을 담아낸다.

먼저, 알레고리는 지표성(indexicality)과 상징성(symbolism)을 충돌시키지 않으면서 연결시켜주는 미학적 장치인 동시에 사회적 비판을 징후적으로 시도하게 만드는 정치적 장치라는 점에서 하길종에게 매우 중요했다. 하길종의 영화에서 두드러지는 알레고리적 특징은 이미 이전의 연구들에서 지적된 바 있는데,²⁸⁾ <수절>에서 알레고리는 유령에 해당한다. 이 영화에는 많은 죽음과 유령들이 산포해있다. 이 유령들은 비단 한 뭉치 정치적인 형상들일 뿐 아니라 꿈과 몽환을 통한 다다이즘과 슈르레알리즘의 기법을 드러내는 미학적 기표들이기도 하다.



< 사진 1 > 술잔에 비친 유령의 알레고리적 형상

28) 오영숙이 위의 논문에서 ‘닫힌 상황 속에서 억압의 경험을 충격적으로 표현하기 위해 선택한 전략’으로써 하길종 영화의 알레고리를 분석한 바 있다. 또한, <화분>에서의 공간적 상황의 알레고리에 주목해 ‘푸른 집’의 정치성을 읽는 방식은 여러 연구들에서 발견되기도 한다.

다른 한편으로, 리듬의 측면은 다분히 추상적인 스타일로 들릴 수 있으나 그가 직접 쓴 영화론을 참조하면 보다 구체적인 의미를 파악할 수 있다. 하길종 자신의 영화평과 글에서 우리는 ‘시적 영화’ 혹은 ‘시인적 양상’이라는 표현들과 자주 마주치게 되는데, 이는 시인으로서의 하길종의 면모를 보여주는 동시에 비평가로서의 그가 정의하는 영화의 존재론에 대해서 좋은 해석의 실마리를 제공한다. 특히 1974년 『심상』 7월호에 실린 「영화와 시」라는 논문은 시적 리듬의 영화론을 본격적으로 전개하는데, 이는 <수절>의 제작 시기와 가깝게 맞물려 있다. 이 글에서 하길종은 시와 영화의 유사성에 대해 두 가지를 지적한다. 첫째, 영화예술의 본질이 시의 본질과 같다는 것으로 하길종은 모든 예술의 기본으로서의 시와 표현수단이자 미학의 매개체로서의 영화가 같은 존재론적 기반을 강조한다. 두 번째, “시와 영화는 똑같이 음(Sound)과 감각(Sense)의 예술”라는 점이다.²⁹⁾ 더 나아가, 리듬이야말로 시와 영화의 유사성을 가능케 하는 미적, 감각적 조건이 된다고 그는 주장한다.

...시에서 뿐만 아니라 영화에서의 리듬은 생명과 같다. 리듬은 우리들 속에 내재하고 있는 상상의 세계를 환기시켜 우리를 계속 강한 최면 상태로 유지시키면서 작품과의 거리를 단축시키는 중요한 역할을 한다.

이 점이 무엇보다 시와 영화의 유사성을 밀접시키는 절대적인 요소인 것이다.³⁰⁾

리듬에 대한 그의 논의는 영화 쇼트를 언어의 기본단위에 병치시켰던 구조주의 언어학의 접근법을 넘어서는 것인데, 하길종은 이를 구조적 접근의 한계에서 해방시켜 영화의 운동성에 더 강조를 두고 있다.

29) 즉, 영화와 시의 언어는 “그 형체는 다를지라도 항상 리드미컬하며 구조적(contextual)이라는 점에서 일치한다.” (하길종, 「영화와 시」, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 121~122면)

30) 하길종, 위의 글, 125면.

영화는 시처럼 사전에서 끄집어 낸 고립된 단어들로 구성되지 않는 하나의 생동하는 언어이다. 이들 추상적 개체에 생명력을 주는 것은 몽타주이며 구문법이다. 여기에서 전체의 리듬이 생성하게 된다.³¹⁾

즉, 시의 리듬이 운율과 음성적 요소의 결합과 같은 물질적 요소들을 통해서 탄생하듯이, 영화의 리듬은 몽타주와 구문법을 통해서 생성되며³²⁾ 다양한 운동성을 보여준다. 예를 들어서, 하길종이 들고 있는 시적 영화의 순간들은 단순히 예술영화에 국한되지 않고 매우 확장된 형태의 영화 언어로 작동한다. 미켈란젤로 안토니오니의 <정사 (L'Aventura)>에서부터 존 스틸러스의 <광연 (By Love Possessed)>, 할리우드 B급 코미디 웨스턴인 <서부에서 가장 겁 많은 권총잡이> (알란 리브킨 감독, The Shakiest Gun in the West)에서 루이스 브뤼엘의 다큐멘터리 <빵없는 대지 (Land Without Bread)> 등에 이르기까지 영화에 있어서 시적 요소들은 이미지와 형상, 분위기와 감정 등등 여러 가지 형태와 차원에서 묘사되고 인식될 수 있다고 보았던 것이다.

<수절>의 경우, 영화의 시적 리듬이 창출되는 것은 하길종 특유의 작가적 구조라 할 수 있는 교차편집과 평행적 반복을 통해서다. 아래 <수절>의 집중적인 텍스트 독해를 통해서 우리는 어떻게 유명이라는 알레고리들이 귀환의 리듬 속에서 반복, 변형되면서 장르적, 미학적, 윤리적 층위를 오가게 되는가를 살펴보게 될 것이다.

31) 하길종, 위의 글, 124면.

32) 시와 리듬에 기반한 하길종의 영화론은 ‘순간적으로 지나가는 현실에 대한 물리적 포착’으로 시적 영화를 정의했던 파졸리니와 분명 상통하는 맥락이 있다. 문학을 떠나 영화를 만드는 감독으로서 파졸리니는 영화와 문학의 심오한 관계 뿐만 아니라 그 결정적 차이를 인식했고 이를 ‘시학의 영화’라는 것으로 정초하였다. “시학의 영화’는 ... 안토니오니, 베르톨루치, 고다르에서 (그리고 물론 자기 자신에게서도) 찾은 것으로, 고전 작가들의 산문 영화와 구별되는 새로운 영화 양식이다. 그것은 주관적이고 자유롭고 규범적이지 않다. 카메라는 ‘매끄럽지’ 않고, 관객들은 그것을 ‘느끼며,’ 작가의 언술은 직접적이고 개인적이다.” (오토 슈바이처, 『파졸리니』, 안미현 옮김, 한길사, 2000, 143면)

4. <수절>: 폭력의 시대, 귀환하는 유령들과 영웅

귀환의 모티프를 이중 반복하면서, 유신은 자신의 집에 두 번 돌아온다. 그리고 이 두 번째 방문은 그가 아내와 딸의 죽음을 깨달은 상태에서 또 한번 시도하는 귀향의 순간이기도 하다. 숲 속을 헤매던 그날 해가 저물고, 무사는 다시 집으로 돌아와 본다. 집이 다시 세워져 있고 아내의 모습이 보이지만, 이 때 아내의 형상은 전혀 과거의 모습이 아니다. 하얀 소복과 검게 내려뜨린 머리, 그리고 가려진 얼굴은 <수절>의 피기적 장르요소를 전경화하며 1970년대 ‘가부장제 가족관계나 유교질서에 의해서 희생된 여성이 여귀로 돌아오는 플롯 구조’와 유사한 세계로 접어들게 된다.³³⁾ 이 점에서 <수절>의 여귀 모티프는 여성의 정조를 둘러싸고 벌어진다는 점에서 전통적인 한국 고전 공포영화의 원형들과 맞닿아 있다. 다른 한편으로, 1970년대 초 피기영화의 경향과 연결해볼 수 있다. 이호걸에 따르면, 당시 한국 피기영화는 두 가지로 분화되는데, 첫 번째가 할리우드 오컬트 영화의 영향을 받은 경우로 <너 또한 별이 되어> (1975), <성형미인>(1975) 등을 들 수 있다면, 두 번째는 피기 영화가 무협장르와 혼합된 경우로 <인사여무>(1975), <산중전기>(1979) 등의 영화들이다.³⁴⁾ <수절>은 명확히 두 번째 경향에 속한다고 볼 수 있는데, 영화에 가미된 무협적 혼성장르의 특징으로 인해 여인의 정조보다는 복수의 스펙타클이 더욱 전경화된다. 다만, <수절>의 경우 여성의 희생은 한사군 시절 중국 오랑캐로 대변되는 지가도사의 남성 패거리에 의해 이루어진 것이기에 이 복수극에 민족적인 색채가 가미되는 것은 특기할 만하다.

환영에 의해 세워진 집, 혹은 밤의 시간이 지배하는 집에서 무사는 아내가 남긴, 혹은 아내의 유령이 남긴 편지를 발견한다. 3개로 나눌 수 있

는 서사구조의 2막에 해당하는 이 부분은 회한과 분노 속에 편지를 읽어 내려가는 남편의 모습과 아내의 보이소버를 통한 과거 장면들로 이루어져 있다. 여기서는 아내의 관점에서 서술되는 과거가 두 번의 회상 시퀀스를 통해서 삽입되며, 남편의 기억에서 탈락된 시간적 간극들을 채우게 된다.

첫 번째 회상은 유신이 고구려로 나라를 구하기 위해 떠난 이후 아내의 시점에서 마을에 남겨진 자신과 어린 딸의 어려운 생활을 보여준다. 여기서 알레고리적 형상들이 전면에 등장하는데, 기다리는 아내의 이미지는 밤낮으로 물레를 돌리고 아이의 긴 생머리를 빗겨주는 모습으로 형상화된다. 여기서 긴 실과 머리카락의 이미지들은 끊어지지 쉬우나 길고 섬세한 여성적 기다림을 보여주는 알레고리로 읽을 수 있다.

두 번째 회상에서는 마을사람들과 모녀가 지가도사 패거리들에게 당하는 폭력과 수난이 본격적으로 전개된다. 유신이 고구려에서 공을 세워 미객장군으로 불리게 되었다는 소식을 접한 도사 일당은 모녀의 마을을 습격하여 유신의 병사들과 이웃들을 수탈하고 강간하는 가운데, 두 모녀만이 간신히 목숨을 구하게 된다. 마을 수탈의 시퀀스는 하길종의 작품 전체를 통틀어 가장 폭력적인 이미지를 전달하는데, 강간과 폭력은 즉각적인 묘사가 아닌 수차례의 은유와 환유, 그리고 거리두기 기법 등을 통해서 전달된다. 예를 들어서, 한 일당이 마을처녀를 강간하는 장면에서 성적 폭력의 움직임은 방아찧기의 반복으로 은유화되며, 또 다른 일당의 잔혹한 야만성은 그가 닭의 목을 직접 물어뜯고 땅에 던지는 장면에서 카메라가 땅바닥에서 몸부림치는 닭을 보여줌으로써 환유화된다. 여기에서 더 나아가, 하길종은 폭력을 일종의 거리두기 효과와 연결시키는데, 강간 장면에서 이를 지켜보는 또 다른 인물, 지가도사의 부두목격 부하이자 유신의 친구였던 인물이 던지는 의외의 순간들 때문이다. 이는 곧 모더니스트적 응시로, 폭력이 이루어지는 장면을 뒤로 하고 갑자기 이 인물이 고개를 돌려 카메라에게 응시를 뒤돌려주며 관객에게 두 번 눈을

33) 백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008, 168면.

34) 이호걸, 『영화』, 『한국현대예술사대계 IV』, 시공사, 2004, 255면.

깜박거리는 순간에 일어난다. 이 순간이 폭풍과 같이 모든 것을 파멸시키는 폭력의 순간에 일어나는 것은 의미심장하다. 마치 하길종 감독이 관객으로 하여금 폭력의 스펙타클이 아니라 그 구조에 눈을 뜨라고 경고하는 듯하다.

또 다른 폭력적 순간이 아직 남겨져 있다. 가까스로 생존한 아내와 딸은 어떻게 목숨을 빼앗기게 되었는가? 이야기는 폐허가 된 마을에 걸친 지독한 가뭄으로 거의 정신을 잃어가는 사람들의 모습과 사막화된 풍경을 보여준다. 밭은 이제 자갈밭으로 변해있고 마을의 이미지 역시 숲과 계곡의 모습이 아니라 갈색 황무지와 사막과 같은 모래밭의 풍경으로 변해 있다. 롱 테이크와 롱 쇼트 속에서 기갈에 몸을 가누지 못하며 걸어가는 아내의 모습이 보이고 그러한 풍경의 한쪽에는 뜨거운 태양 아래 하얗게 바랜 백골이 한편의 초현실주의 회화의 오브제처럼 놓여 있다.



< 사진 2 > 폭력의 시대와 사막화된 로컬 공간

이어서 <수절>의 가장 데카당트한 순간으로 유신의 아내가 지가도사에게 겁탈당하는 장면이 이어진다. 극단적인 피로와 배고픔 속에 쓰러진 아내는 도사 패거리에 의해 현덕원 사당으로 옮겨지고 무당은 그녀에게

환각제를 탄 탕약을 먹인다. 아내는 곧 환각 효과에 빠져들고 그 속에서 사당의 벽화에 그려져 있던 음속화는 육체를 갖추고 튀어나오는데 영화는, 1970년대 한국영화에서 가히 찾아보기 힘든 상상이라 할 수 밖에 없는, 나체의 여인들이 군무를 추고 장면을 디졸브와 탈초점화된 이미지 속에서 전달한다.³⁵⁾

첫 번째 회상에 비해 매우 폭력적이고 길게 전달된 이 두 번째 회상은 결국 지가도사 일당에게 살해당하는 아내와 딸의 모습으로 끝을 맺는다. 카메라는 다시 분노의 눈물을 흘리며 편지를 읽는 유신의 모습으로 교차 편집되고 이어 화면은 비가 내리는 빈 집의 이미지로 연결된다. 영화의 후반부로 갈수록 영화적 공간과 시간은 더욱 더 폐허의 그것과 밀접하게 연결된다. 단적으로 말해서, <수절>에서 하길종의 영상미를 포착하고 있는 장면은 사실 영웅의 귀환도, 그 가족의 수난도, 남자의 복수도 아니다. 그것은 다 남아 쓰러져가는 폐가의 공간을 계절이라는 시간의 순환 속에서 잡아낸 장면이라 할 수 있다.



35) 이 장면은 당시 문공부에 의해 검열, 삭제되었던 장면이다. 당시 “전라 여인 10여명이 춤추는 장면은 검열시 ‘커트’된 것이다. 문공부 영화과 노대섭 방화계장은 ”당초 이 영화가 촬영을 끝내고 검열을 신청했을 때 지나친 부분이 많아 개작을 종용, ‘필름’을 반환했다가 검열시 표현이 지나친 상당부분을 ‘커트’했다고 밝혔다. 노계장은 이어 21일 ‘필름?’을 다시 검토한 결과 과도한 표현의 ‘신’이 더 있다고 판단, 몇 ‘커트’를 추가로 삭제했다고 말했다.” (『나체 ‘신’ 더 손질 문동부 <수절> 재상, 『중앙일보』, 종합8면, 1974년 3월 22일자) 결과적으로 <수절>은 약 20분가량 삭제된 상태에서 극장에 상영됨으로써 하길종에게 한번 더 국가권력의 횡포를 각인시켰다.



< 사진 3 > 압축된 시간의 리듬 속에서 폐허로 변해가는 집

카메라 움직임 없이 약 1분간 롱 쇼트로 보여지는 이 화면은 질 들뢰즈가 현대영화의 탄생으로 보았던 시간 이미지를 불러일으킨다. 비와 눈, 그리고 바람의 순환 속에서 서서히 창문이 떨어져나가고 문과 벽이 남아 있고 지붕의 서까래가 들쭉거리는 오버랩 속에서 집은 천천히 무너져 내린다. 세월의 흐름과 빈 공간의 쓸쓸함을 담기 위해 하길종이 선택한 이 미장센은 공간의 정동성을, 장소에서 공간으로 후퇴하며 사라지는 기억의 흔적들을 처연하게 담아내고 있다.

영화의 마지막 부분, 복수의 모티프가 절정에 달한 무사와 지가도사의 대결은 어떻게 보면 <수절>의 클라이맥스가 아니라 후렴구에 해당한다. 영화는 정오의 강변에서 벌어지는 두 사람의 대결을 무협영화의 전통적인 미장센 속에서 보여준다. 각각 칼과 철봉을 든 두 사람의 대결이 트래킹과 핸드헬드 카메라 움직임을 통해 긴박감있게 전달되기도 하고 미디어 쇼트와 풀 쇼트, 롱 쇼트의 혼합 속에서 싸움의 어려움을 지속하기도 한다. 관객의 예상과는 달리, 승부의 여신은 지가도사에게 미소짓는다. 대결하는 가운데, 유신은 팔을 잃고 두 눈에 상처를 입는다. 영웅적인 해결을 위한 승고한 승리는 처음부터 보장되어 있지 않은 듯하다. 유신의 상처난 눈으로 세상을 바라보듯이, 화면 위에는 피가 흐르고 이 붉은 피의 선율들은 스크린의 물질성을 전경화하며 그 위에 흔적들을 만든다.

결국, 이 마지막 순간에 유신은 온 힘을 다해 마지막 일격을 가하고 지가도사는 쓰러진다. 시체를 전경에 두고 유신은 마침내 황혼 속으로 걸으며 멀어지고 영화의 엔딩 크레딧이 오른다. 그는 돌아왔으나 결국 다시 떠날 수밖에 없는 것이다.

그러나, 어디로?³⁶⁾

5. 코스모폴리타니즘의 귀환: 귀향자의 눈으로 본 ‘세계’라는 문제

오이디푸스가 방랑 중에 테베에 도착했을 때 그는 여자의 머리, 사자의 몸, 독수리의 날개를 지닌 괴물 스펡크스를 만난다. 길목을 지키고서 자신의 질문에 답을 하지 못하는 여행자를 잡아먹는 이 괴물은 오이디푸스에게도 마찬가지로 질문을 던진다. “목소리는 하나인데 아침에는 네 발, 낮에는 두 발, 저녁에는 세 발로 걷는데 세 발로 걸을 때가 가장 약한 것은 무엇인가?” 이 질문에 답을 한 자는 이전에 아무도 없었지만, 오이디푸스는 놀라지 않는다. 그가 델포이를 떠나 테베로 오는 긴 여정 가운데 내내 고민했던 것이 인간의 조건에 관한 것이었기 때문이다. 그는 답을 말했고 스펡크스는 스스로 성벽에서 뛰어내려 목숨을 끊었다.³⁷⁾ (고향임을 알지 못한 채) 고향에 돌아오려는 오이디푸스에게 스펡크스의 수수께

36) 이 질문은 <수절>에서 귀환한 영웅이 결국 자신의 고향을 등지고 다시 세계로 나갈 수밖에 없음에 주목하는 동시에 그의 실패한 귀환이 결국 어떠한 지역적 함의를 갖고 있는가를 묻는 것이기도 하다. 자기반영적 텍스트로서 <수절>은 하길종이 1970년대 한국영화의 곳곳에 심어놓은 ‘세계’와 ‘집’의 변증법을 ‘귀환의 실패’ 혹은 ‘때늦은 귀환’이라는 역설을 통해서 드러내고 있다.

37) 이경덕, 『인간의 의미 오이디푸스』, 21세기 북스, 2013, 26면.

끼가 던져지듯이, 6년간의 유학생생활을 마치고 한국에 돌아온 하길종 앞에 한 질문이 놓여 있고 그는 고민한다. 그것은 영화라는 코스모폴리탄 언어의 존재론에 관한 문제였을 것이다.

나는 영화미디어가 지향해야 할 길은 현실세계의 아름다움 혹은 추악한 행위를 진실하게 보여주는 데 있다고 믿는 편이다. 즉 작가의식을 가지고 현실을 투시하는 안목과 현실의 내면을 투시할 수 있는 시혼의 깊은 보는 자로서의 냉철함이 하나의 순수한 의미에서 창작의 목적인 ‘테마’를 선명히 대동하고 코스모폴리탄적인 질서를 이루는데 성공했을 때 나는 그것을 영화라 부르고 싶다.³⁸⁾

그러나 얼핏 현명하게 답을 달은 이 문제가 왜 그토록 힘든 난제가 되었을까? 그것은 한국에서 “영화란 무엇인가?”라는 질문 자체가 즉시 어려운 아포리아가 되어버리는 1970년대 한국의 특수한 조건 때문이다.

하길종의 귀국이 1960년대가 아닌 1970년에 이루어졌다는 사실은 다소 비장한 의미를 지니고 있다. 유신의 서막과 함께 한국에서 그가 맞닥트린 현실은 ‘더욱 거세지는 군국주의와 낙후된 영화계’ 외 다른 것이 아니었기 때문이다.³⁹⁾ <날개>의 영화화가 좌초되고 하길종은 귀국과 더불어 데뷔작으로 새로운 작품을 준비한 바 있는데 그것은 김지하와 함께 2년 여간 시나리오 작업을 해온 <태인전쟁>이었다. 그러나 이 계획 역시 포기될 수 밖에 없었는데, 실제로 하길종이 귀국하기 5일 전에 김지하가 반공법 위반 혐의로 연행되어 만날 수 없었기 때문이다.⁴⁰⁾ 그 배경은 어두

38) 하길종, 『한국영화의 현실과 전망』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 407면.

39) 김지하는 하길종과 같은 고등학교와 대학교를 졸업했다. 그러나 둘 사이의 친분은 학창시절 이후 하길종이 미국에 있는 동안의 서신교환을 통해 두터워졌다. 김지하의 투옥 후, 하길종은 <새야 새야 파랑새야>로 제목을 수정해 시나리오를 완성했다.

40) 요모타 이누히코, 『하길종의 초상』, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 491면.

운 유신체제의 서막을 알리는 <오적> 필화사건이었다.⁴¹⁾ 또한 잘 알려진 대로, 한국영화사의 맥락에서 1970년대는 유독 고통스러운 시대였다. 한국영화사가 이영일은 1960년대 제3공화국의 시작과 더불어 한국 영화계가 일제 말에 버금가는 통제시대로 들어갔음을 지적하며 1970년대는 이러한 통제시대가 더욱더 경화되었음을 지적한다.⁴²⁾ 특히, 유신법 이후 박정희 정권의 독재적 성격이 더욱 짙어감과 맞추어 1973년 영화법이 네 번째로 개정되었을 때, 국가의 통제는 허가제와 시행령을 통해서 완전히 극대화되었다. 즉, 영화사는 통폐합되고 영화계는 우수영화포상제도라는 기형적 독트린에 굴복하게 된다. 이런 맥락에서 영화사들은 외화 쿼터를 얻기 위해 반공이데올로기에 충실한 영화나 문학작품을 각색한 문예영화의 제작에 더욱 집중하게 되었다. 한국영화는 유신과 반공이라는 이념을 구현하는 선전 도구로 강한 통제의 대상이 되었고, 한국영화계는 살아남기 위한 방편으로 외화의 수입과 정책영화의 생산에 동조하거나, 그도 아니면 선정성과 재미를 기반으로 한 대중추수적 영화제작에 열중하지 않을 수 없었던 것이다.

그 때 영화계는, 영세 기업에 의한 무식한 지방 배급업자들과 방향 감각을 상실한 영화 정책, 그리고 작가의식 부재의 영화인들로서 한국 영화를 저질과 불황의 정점으로 몰아넣고 있었다. 나는 상당한 시간을 당혹감에

41) 당시 구속된 김지하는 검사실로 면회를 온 하길종을 기억하며 그들이 <태인전쟁>을 함께 만들지 못했던 것을 매우 안타깝게 회고한다.

“난 화가 난다. 80년에 출감했을 때 그는 가고 없었다. 세상은 이념 과잉이었고, 갈라진 것들의 통합을 바라는 사람은 드물었다. ... 나는 하길종이 그리웠다. 오랫동안 교류에서 그리고 그가 만든 영화에서 나는 그가 참으로 민족적이면서도 민족적인 것을 넘어서는 영화를 만들 수 있을 것이라고 믿었다. 그런데 그는 없었다. 그래서 나는 그의 아내 전채린에게 술김에 화를 냈다. 왜, 이런 시기에 꼭 죽냐고 그가 살아서 <태인전쟁>을 만들었다면, 지금이라도 만든다면, 세계적인 작가, 세계적인 작품의 탄생이 될 수 있다고 나는 지금도 믿는다.” (김지하, 『김지하 시인이 말하는 ‘나의 벗 하길종’』, 『씨네21』, 제192호, 한겨레출판사, 1999)

42) 이영일, 『한국영화사 강의록』, 소도, 2004, 100면.

빠져 이 땅에서 과연 어떻게 영화를 할 수 있는가에 대해 고민에 빠졌다. 페데리코 펠리니, 장 뢰 고다르, 구로자와 아키라 등등의 세계적 영화 작가들의 영화세계와 크래프트맨십에 심취되었었고 <이지 라이더> 또는 <한밤중의 카우보이> 류의 영화에서 영화세계를 발견했던 한 명의 젊은 영화학도에게 있어서 당시 내가 체험한 한국 영화계는 이방의 도시 도메 기시장의 난장판 정경, 바로 그것이었다.⁴³⁾

결국 하길종은 ‘영화란 무엇인가?’란 질문을 비틀어 스스로 ‘이 땅에서 과연 어떻게 영화를 할 수 있는가?’라는 질문을 던져야 했으며 이 질문은 ‘한국 영화’의 특수성과 ‘전통’의 문제로 이어지지 않을 수 없었다. 과연 전통이란 무엇인가? 한국적인 영화란 무엇을 의미하는가? 이것이 분명 한국적 소재 혹은 전통 그 자체의 문제가 아니라는 점은 분명했다. 1973년 월간 『영화』의 12월호는 「세계 속의 한국영화 - 한국적 영상의 정립을 위한 시도」라는 제하의 특집을 싣는데, 필진으로 유현목, 변인식, 하길종, 홍과가 참여하고 있다. 이들은 “해외에서 내놓고 자랑할 ‘한국적 영상’은 과연 어떤 것인가?”라는 질문에 대해 각자의 의견을 피력한다. 여기서 하길종은 「한국적인 특수성의 발현 - 진실한 영상언어를 표출한 작품들」에서 말하길, “갓 쓰고, 장죽 문 노인이 나오고 물동이 이고 가는 시골마을의 이쁜이 같은 인물이 모델이 되고 토속적인 한국의 향토가 배경이 되어 있다 하여 이것이 꼭 한국적이라는 법은 없다.” 진정한 한국적 영상은 “그것을 특색 -- ‘한국적’ --으로 간주하고 새로운 미학, 새로운 형식을 찾아내어 더욱 돋보이게” 하는 것이다.⁴⁴⁾

이러한 문제의식은 매우 오랫동안 지속되어 현재까지 이어진다. 자본주의적 문화생산의 보편주의 속에서 글로벌 문화와 민족적 역사의 조우

가 특정한 담론을 생산해낸다고 했을 때, 한국영화를 둘러싼 글로벌 시네마의 담론에서 그간 중심이 되어왔던 이론적 키워드는 ‘서구’라는 단어였다. 한국형 블록버스터의 개념이 자리 잡기 시작할 무렵 가장 뜨거웠던 논쟁은 한국영화와 할리우드영화와의 이분법을 둘러싸고 벌어졌으며 봉준호의 <괴물>에서 많은 이들은 대중적 장르 내에서도 탈서구화하려는 몸무림을 비판적으로 읽기도 했다. 즉, 다시 말하면 국제적인 보편성과 디아스포라적 혼종성으로 대변되는 글로벌 시네마라는 개념은 그 외투 안에 ‘서구’라는 독약을 숨기고 들어 온 이방인의 타자적 위치를 점하며 언제나 ‘민족’이라는 개념과 나란히 비교, 타협, 협상되어 왔다는 사실이다. 마찬가지로, 록 윌슨은 ‘글로벌 영화적 질서’ 속에서 한국영화가 보여주는 두 가지 양상에 주목한 바 있는데 이 두 대척점은 바로 박찬욱의 <올드 보이> (2003)과 임권택 감독의 <춘향전>(2000)에서 보여지듯이 한편에서는 지역적 좌표들을 지워버리는 디아스포라적 글로벌 영화 모드가 있고 다른 한편에는 민족지학적 시선을 안으로 던지며 셀프-오리엔탈화하는 글로벌 영화 전략이 있다.⁴⁵⁾ 이렇게 한국영화 속에서 글로벌리티와 세계성의 문제는 계속해서 귀환하는 수수께끼였다. 특히 1960년대 이후 민족주의적 미학관은 전통과 한국적 미학을 그 중심된 화두로 삼음으로써 1970년대 한국영화담론에 있어서도 ‘전통/한국 vs. 근대/세계’의 문제 설정은 계속해서 재생산되었다.

어떤 의미에서 지역의 특수성을 살리는 전통적 소재의 영화들은 레이 초우가 ‘강압적 모사주의’라고 부른 함정에 빠져 있다. 강압적 모사주의는 전지구적인 불균등 상황에서 비서구 영화가 (국제영화제를 포함한) 세계 시장에 나가기 위해 어쩔 수 없이 전유할 수 밖에 없는 상황을 묘사한다. 이에 대해 레이 초우는 다음과 같이 말한다.

43) 하길종, 위의 글, 408면.

44) 안재석, 『청년문화 운동으로서의 ‘영상시대’에 대한 연구』, 중앙대학교 첨단영상전문대학원 석사논문, 2001, 70~71면을 참조하라.

45) Rob Wilson, "Killer Capitalism on the Pacific Rim: Theorizing Major and Minor Modes of the Korean Global," boundary 2 34:1, Duke University Press, 2007.

문화기술(예를 들어 중국성(chineseness)의 어떤 종류는 비서구 문학이나 문학 텍스트에 내적으로나 외적으로 부과되어 있었다. 비서구 문화 생산물은 선형적으로 계도화된 배경에서 출발하기 때문에 다큐멘터리 양식으로 말을 걸 때에만 제 의미를 획득할 수 있다. 따라서 (서구에 의해 비서구로) 떠맡겨진 강압적 모사주의의 관습은 항상 이미 (비서구)의 정체성의 정치학에 체화되어 있다.⁴⁶⁾

이런 맥락에서 한국영화는 국제 영화 시장에 나아갈 때 강압적 모사주의의 무게를 직접 견뎌내야 한다. 이는 글로벌 문화상품의 유통 속에서 지역 문화로서 한국영화는 제 문화전통이 지닌 토착적 특수성을 갖추는 한편 민족적 경계를 넘는 보편성을 갖고 있어야 한다. 하길종은 진실한 의미의 한국적 영화의 향방이란, ‘세계 속에 한국과 한국인이 지니고 있는 특수성의 발현을 진실한 영상 언어로 표현한 예술성 높은 작품’을 만드는 것으로 보았다.⁴⁷⁾

보편성과 지역성의 문제는 20세기 문화생산에 있어서 가장 많이 회자되는 아포리즘 중 하나를 상기시킨다. 즉, 현대적 삶의 일상적 차원에서 글로벌한 것과 로컬한 것은 어떻게 구별가능한가? 글로벌한 것과 로컬한 것은 어떤 변증법적 관계에 있는가? 그것이 굳이 대치의 이분법이 아니라면 말이다. 혹은 이 질문에 답하기 위해, 이 글은 특정한 장소에서 실천되는 코스모폴리타니즘이 지역적인 동시에 글로벌한 삶의 복합성을 이해할 수 있게끔 하는 새로운 비평적 개념으로 부상하고 있음에 주목한다. 폴 길로이에 따르면, 정치적으로 가치있는 코스모폴리타니즘은 ‘자기 자신의 문화로부터 일정정도 거리감을 두는, 원칙적이고 방법론적인 함양을 뜻하며 이러한 거리두기(strangeness)는 이제 ‘메트로폴리탄 삶을 조

46) Rey Chow, “Introduction: On Chineseness as a Theoretical Problem,” *Boundary 2*, Vol.23, No.3, 1998. 김선아, 『한국영화라는 낯선 경계』, 커뮤니케이션 북스, 2006, 127면에서 재인용
47) 하길종, 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 450면.

건짓는 포스트모던하고 포스트콜로니얼한 과정의 특징’이 되고 있다.⁴⁸⁾

6. 나오며

귀국 후 짧지만 눈부셨던 9년의 시간 동안, 하길종은 지역적 문화실천을 외부의 문화대상과 문법을 통해서 변형시키고자 했으며 동시에 그 외부의 파워에 지역의 헤게모니를 잃지 않기 위해 애썼다. 종족중심적인 민족주의와 서구에 대한 모사적 강압주의 사이에서 하길종은 특정성에 뿌리내린 코스모폴리타니즘이란 새로운 정치적 미학을 발견했을 것이다. 자아와 세계의 관계가 재정립되는 ‘귀향’의 순간, 자신의 경계를 넘어서서 지각되는 세계의 경험들이 그에게 중요한 만큼, 그는 이 경험들을 한국영화의 영토 안으로 끌어와 변형시키고, 그 자체로 한국영화의 풍토를 재지역화시키려 했다.

결론적으로, 하길종의 코스모폴리타니즘은 세계를 떠돌아다니는 코스모폴리탄 디아스포라의 형상과는 거리가 멀다. 어떤 고향의식도 거부하고 익명의 도시생활에 익숙한 다문화주의 코스모폴리탄 주체가 세계 곳곳에서 일어나는 고립과 개입이 지닌 동시성을 의미한다면, 지역적 코스모폴리탄 주체는 특정 장소와 관계를 맺는 과정에서 생기는 정치적 윤리적 책임들을 외면하지 않는다. <수절>은 분명 이러한 요청을 성공적으로 성취한 작품은 아닐 것이다. 그러나 여기서 보여지는 고향과 장소에의 정박, 그리고 회귀성은 분명히 지역적 특수성을 향한 그의 집착을 보여주며 그림에도 불구하고 이 공간 속에 산포해있는 여러 미학적 정치적 알레고리들은 글로벌 보편성의 영역으로 확장되어 있다. 다시 돌아온 장소에서 외부 타자와의 관계를 외면하지 않으며 내부 주체의 지평을 확장

48) Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, N.Y.: Columbia University Press, 2006, p.67.

하고자 하는 코스모폴리타니즘. 이것을 보편성과 지역성의 변증법적 시학으로 “세계”라는 문제를 풀어보려 했던 하길종의 독특한 시도로 볼 수 있지 않을까 한다.

참고문헌

1. 기본자료

『하길종 전집1; 태를 위한 과거분사』, 한국영상자료원, 2009.
 『하길종 전집2: 사회적 영상과 반사회적 영상』, 한국영상자료원, 2009.
 『하길종 전집3: 자료편』, 한국영상자료원, 2009.
 『영화예술』, 1970년 12월호.
 『영화예술』, 1972년 1월호.

2. 단행본

강성률, 『영화는 역사다』, 살림터, 2010.
 _____, 『하길종, 혹은 행진했던 영화바보, 이론과 실천』, 2005.
 김선아, 『한국영화라는 낮은 경계』, 커뮤니케이션 북스, 2006.
 김수남, 『한국영화감독론 3』, 지식산업사, 2005.
 김지하, 「김지하 시인이 말하는 ‘나의 벗 하길종’」, 『씨네21』, 제192호, 한겨레출판사, 1999.
 김종영, 『지배받는 지배자』, 돌베개, 2015.
 자크 데리다, 『법의 힘』, 진태원 옮김, 문학과지성사, 2004.
 백문임, 『월하의 여곡성』, 책세상, 2008.
 사카이 나오키, 『번역과 주체』, 이산, 2005.
 오토 슈바이처, 『파줄리니』, 안미현 옮김, 한길사, 2000.
 이경덕, 『인간의 의미 오이디푸스』, 21세기 북스, 2013.
 이영일, 『한국영화사 강의록』, 소도, 2004.
 한국예술연구소 엮음, 『한국현대예술사대계 IV』, 시공사, 2004,
 Beck, Ulrich. *Cosmopolitan Vision*, Cambridge: Polity Press, 2006,

Giloy, Paul. *Postcolonial Melancholia*, N.Y.: Columbia University Press, 2006.
 Johansen, Emily. *Cosmopolitanism and Place*, New York, NY : Palgrave Macmillan, 2014,
 Vertovec, Steven and Robin Cohen (eds). *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

3. 논문 및 평론

문재철, 「한국 영화비평 담론의 타자성과 콤플렉스」, 『한국영화의 미학과 역사적 상상력』, 도서출판 소도, 2006.
 박명진, 「하길종 영화의 섹슈얼리티와 공간정치학」, 『우리문학연구』, 제26집, 2009.
 변인식, 「시대를 뛰어넘은 천재성과 무모함 사이에서: 하길종 문」, 『영화를 향하여, 미래를 향하여』, 공간미디어, 1995.
 안재석, 『청년문화 운동으로서의 ‘영상시대’에 대한 연구』, 중앙대학교 첨단영상전문대학원 석사논문, 2001.
 이선주, 「“뉴 시네마”를 번역하기 - 하길종의 <화분>에 드러난 자기반영성과 문화정치학」, 『영화연구』 제42호, 2009.
 이정하, 「1970년대 <영상시대> 읽기: 이식된 뉴웨이브의 이산적 자기정체성」, 『영화연구』, 제30호 2006.
 한서린, 「오래된 코스모폴리타니즘」, 『영미문학연구 안과밖』, 제29호, 2010.
 Wilson, Rob. "Killer Capitalism on the Pacific Rim: Theorizing Major and Minor Modes of the Korean Global," *boundary 2* 34:1, Duke University Press, 2007.

Abstract

The Return of a Cosmopolitan Subject and the World of Violence
in Ha Kilchong's *Her Fidelity* (1973)

Park Hyunseon

The paper examines a prominent Korean filmmaker Ha Kilchong's 1973 epic film *Her Fidelity* that articulates Ha's stylistic signature and idiosyncratic understanding of the world as a 'regional cosmopolitan subject.' It has not been many analyses on *Her Fidelity* since the film was rather considered as a 'failure' in terms of a commercial acceptance as well as artistic auteurism. However, the paper argues that *Her Fidelity* discloses significant aspects of regional cosmopolitanism during 1970s in South Korea and expresses Ha's self-reflective and allegorical mode of cinematic aesthetics. Especially, it pays attention to three aspects. First, the film reflects Ha's personal and transnational trajectory of returning home as he had returned from the United States after getting a Master's degree from the University of California, Los Angeles. Second, the cinematic style of the film shows a distinctive characteristic of Ha's work, which refers to the dialectics of allegory and rhythm. Lastly, the film articulates the regional cosmopolitanism through its generic hybridity of epics and action drama. In this fashion, the paper pays attention to the significance of *Her Fidelity* as a political aesthetics of cosmopolitan subjectivity in the 1970s South Korea. Ha's cosmopolitanism departs from the universal figure of cosmopolitan diaspora who roams around the world. While a global cosmopolitan subject travels around the world or imagines himself or herself residing in a universal metropolis, a regional cosmopolitan subject holds the dialectical relationship of the world and the regional home, reflecting political and ethical responsibilities of specific problems and experiences in local places. Anchoring on the

notion of home-return and local places, *Her Fidelity* shows Ha's attempt to configure the return of a cosmopolitan subject in the allegorical aesthetics of the world, which is at the same universal and regional at the age of violence.

Key words: Cosmopolitan Subjectivity, 1970s Korean Film, *Her Fidelity* (1973), Ha Kilchong Home-return, Locality, Poetic Rhythm, The Dialectic of the Universal and the Regional, and Allegories of the World

접수일: 2016년 4월 30일

심사기간: 2016년 5월 16일~5월 31일

게재결정: 2016년 6월 17일