

횡단의 키워드와 종단의 한국 영화(사)

—박유희, 『한국 영화 표상의 지도』(책과 함께, 2019)

김남석*

국문초록

박유희의 저서 『한국영화 표상의 지도』는 새로운 형식으로 기술된 한국영화사이다. 비록 영화사라는 본격적인 제명을 달고 있지는 않지만, 기존 영화사가 노출한 문제를 해결하고 새로운 방식으로 한국 영화의 연쇄적 흐름을 고찰하고자 저술 의지를 드러냈기 때문이다. 기본적으로 이러한 저술 의지와 결과물은 정체되어 있는 한국 영화사 연구에 대한 자극제가 될 것으로 보이며, 종래의 문제를 해결할 수 있는 학문적 실마리를 던져줄 것으로 기대된다.

1. 시간의 기술과 변형된 체제로서의 영화사

박유희의 『한국영화 표상의 지도』는 기존의 영화사(映畵史)가 꿈꾸던 몇 가지 이상적 모델을 실제로 적용하고 기존의 문제의식을 깊숙하게 끌어안은 저술이다. 이러한 평가는 이 저술이 제목과 문면(文面)에서 확정적으로 드러내놓고 있는 ‘표상’에 기인한 바 크다. 기존의 한국 영화사가 시간의 흐름에 따라 분기(일정 특성을 공유한 동시간대)를 획정하고, 그 분기 내에서 일어난 사건(특징과 면모)을 가급적 시간의 흐름에 의거하여 기술하는 데에 치중해왔다면, 박유희의 이 저술은 어떻게 해서든 기존 시간의 흐름(순서)이 노출한 기술상의 한계를 보완하고 새로운 맥락을 창조하여 집필하려는 신생 영화사가(映畵史家)의 의지를 강하게 드러낸 저술이라 하겠다.

지금까지 영화사를 기술한 저술 작업에서 시간에 따른 기술은 중요한

* 부경대학교 국어국문학과 교수

특징을 산출했다. 시간의 역사—시간적 흐름에 따라 영화의 역사를 기술하는 방식—은 영화사의 흐름을 시간적 필연성에 의해 정리하도록 만들었기 때문이다. 시간 줄기를 하나 골라 예를 들어보자. 한국 영화 초창기에 이경손이 나오고, 1920년대 나운규가 나오고, 1930년대 <임자 없는 나룻배>가 나오고, 1940년대 문예봉의 전성시대가 열렸다는 해석이 가능해지는 것이다. 여기에 이경손 이전에 윤백남을, 이경손과 나운규 사이에 안종화를, 나운규와 문예봉 사이에 이규환을, 문예봉과 동시대의 여성 배우로 김신재를 다시 거론하면서 확대할 수도 있다.

더 확대할 여지도 있지만, 이러한 식의 기술에서는 시간의 흐름(그 흐름에 따른 기술)을 유지할 수밖에 없다. 나운규의 영화를 <아리랑>과 그 이후로 나눌 수 있고, 그의 활동을 1920년대와 1930년대로 대분할 수 있는 것도 비슷한 이유였고, 이규환의 작업을 해방 이전의 활동과 그 이후의 활동으로 분리하여 이해할 수 있는 근거도 대략 이러한 시각과 기술 방식에 근거한다고 하겠다.

이러한 열거와 인과 사이에서 가장 중요하게 작용하는 논리는 시간의 흐름이며, 시간의 전 상황이, 시간의 후 상황을 이끄는 추동력, 혹은 그 결과를 잉태하는 원인 등으로 판단되기 일쑤이다. 설령 직접적인 관련이 없다고 해도 시간은 뒤의 상황을 이끄는 주요한 인자가 되곤 했다. 그러니 영화사를 기술하려는 이는, 시간의 앞 상황과 시간의 뒤 상황을 잇고, 연계하여 해석하고, 그 해석에 당위성과 필연성을 부여하기 위하여 고심해야 했다.

사실 이러한 과정은 지금도 유효하다는 점에서 실효성이 끝난 기술 방식은 아니라고 해야 한다. 실제로 영화사의 유효한 기술은 시간의 내적/외적 발전전개론은 끊임없이 재검토하고, 지금의 영화(사)가 나온 이유를, 과거의 영화(사)가 존재했던 상황과 대조하는 작업이 될 수 있어야 한다. 만일 그렇지 않을 경우, 우리는 현재 우리의 영화를 무엇을 설명해야 하는가에 대한 고민을 다시 시작해야 하고 그 유효한 방법을 찾는 데에 고

심해야 할 것이다.

이러한 측면에서 박유희의 저술 역시 과거의 영화사가 보여주었던 자장과 완전히 동떨어진 저술은 아니다. 아무리 영화를 통어하는 영화적 키워드를 통해, 21개의 장을 별도 서술했다고 해도, 그 각 장은 시간의 선후에 크게 빛지고 있기 때문이다. 과거 혹은 기원부터 한국 영화의 흐름을 일별하고, 키워드에 맞게 재조명하는 방식이라고도 할 수 있겠다. 이러한 측면에서 박유희의 이 책은 21번 한국 영화를 종단하는 여행과 크게 다르지 않다. 이 책을 읽는 이들은 21번 한국 영화를 종단하되, 그때마다 서로 다른 키워드로 서로 같으면서도 차이를 보이는 면들을 훑고 구경하게 되는 셈이다. 그러한 측면에서 이 책은 한국 영화의 현재를 과거와 잇는 21번의 역추적을 그리고 있다고도 할 수 있다.

2. 흥미로운 키워드들과 그 체계

이 책을 접하는 순간 처음 드는 의문이자 호기심은, 이 책을 집필하는 방법일 것이다. ‘이 책을 어떻게 썼을까’ 혹은 ‘이 책은 어떻게 구성되었을까’ 하는 의문이 이 책을 읽도록 적극적으로 유도한다. 그리고 독자가 그 이유이자 체계를 이해했을 때, 독서의 즐거움은 배가될 수 있을 것이다. 그래서 그 과정을 한 번쯤 생각해 볼 필요가 있어 보인다.

박유희는 아마도 이 책을 쓰기 위하여 한국 영화를 바라보는 하나의 흐름을 먼저 거부했을 것이다. 기존의 영화사가 역시 한국 영화를 관조하고 그 지형을 구상할 때, 한 번쯤 해보았을 방법이었을 것이다. 설령 한국 영화를 끝내 기술하지 못한 학자라고 해도, 과거의 한 시기와 현재의 한 시기를 연계하는 방식에 대해 생각할 수밖에 없었다. 그것은 현재 자신이 딛고 있는 영화적 지형을 설명할 방식을 찾아야 하기 때문이다.

시간적 연계가 절대적인 방식이 될 수 없다고 생각하는 이들도 당연히 나타날 것이고, 그들은 다른 지형을 그려내기 위하여 시간을 대체할 키워드를 찾아 나설 것이다. 가령 인물이나 단체는 그러한 키워드가 될 수 있는 자격을 흔히 갖춘 개념으로 여겨지기도 한다. 배우의 이러 저러한 면모를 통해 한국 영화사의 이모저모를 살필 수도 있고, 영화를 만들었던 각종 단체의 명멸을 추적하여 한국 영화를 추동했던 또 하나의 변인을 끌어낼 수도 있다.

결국 영화(사) 연구자들은 실제로 한국 영화사를 집필하든 그렇지 않은 간에, 끊임없이 한국 영화(사)의 전모를 파악할 수 있는 키워드를 생성하고(박유희의 방식과 다소 다를지라도), 그 논점을 중심으로 그 한국 영화사의 지형을 해명하려는 노력을 포기할 수 없다고 해야 한다. 그러한 측면에서 본다면, 박유희는 다섯 가지 큰 카테고리(로 병렬되는 한국 영화(사)의 흐름을 거시적으로 배치하면서, 한국 영화(사)에 접근하는 대체 방식을 고안했을 것으로 보아야 한다.

제1부 가족, 제2부 국가, 제3부 민주주의, 제4부 여성, 제5분 예술이 그것인데, 그 세부 장을 바라보면 제1부 가족은 ‘어머니’, ‘아버지’, ‘오빠’, ‘누이’의 네 개의 키워드를 포함하고 있다. 그러니까 가족이라는 거대 키워드를 이해하기 위하여 설정된 네 개의 세부 키워드가, 아버지, 어머니, 오빠, 그리고 누이인 셈이다. 이러한 측면에서 가족의 확대 키워드는 영화(작품) 속 인물(배역)의 재현 양상을 살피는 데에 적합하다고 해야 한다.

제2부는 국가인데, 소위 말하는 영화 속 공간으로서 혹은 사상적 대상으로서의 국가관을 ‘일본’, ‘미국’, ‘북한’으로 나누어 살피고 있는 것이 특징이다. 그러한 측면에서 제2부는 사상과 공간을 혼용한 듯한 장들로 이루어진 카테고리이다. 제3부는 더욱 한국 민주주의의 주요 전환점이었던 3.1 운동, 광주민주화운동, 6월 민주항쟁, 그리고 법치주의로 이루어진 카테고리이다. 특히 앞의 세 키워드는 한국의 역사에서도 중요하게 다루는 역사적 사건이면서, 영화가 현실의 문제와 대결하기 위하여 한 번은 짚고 넘

어가야 하는 시간의 전환점이기도 하다. 그렇다면 3부는 역사적 고찰 내지는 영화의 주제 의식과 밀접하게 관련된 카테고리라고 하겠다.

제4부는 여성(성)을 특화한 장으로 다른 장들과는 다소 다르게 여성이라는 한층 좁혀진 카테고리 내에서 ‘첫사랑’과 ‘무당’, 그리고 ‘여간첩’과 ‘여성 법조인’, ‘여성 노동자’를 제한적으로 다른 장들로 구성된다. 박유희가 바라보는 한국 영화의 특이점 내지는 강조점이라고 할 수 있다. 이전 3개 거대 카테고리가 인물, 공간(사상), 주제(역사) 등으로 크게 범주화된 체계였다면, 제4부는 여성이라는 다소 특화된 카테고리를 별도로 설정하고 그 내부를 더욱 세심하게 들여다보려는 의도를 간직한 경우라고 하겠다. 제5부 역시 비슷하여서 예술이라는 표상 하에, ‘이광수’, ‘이상’, ‘나운규’, ‘윤심덕’, ‘나혜석’ 등의 예술가를 키워드로 조명한 경우에 속한다.

이러한 키워드들의 선택과 연계(범주화)는 결국 박유희가 바라보는 한국 영화(사)의 표상이 하나의 흐름으로 상정된 고정된 지형이 아닐 수 있다는 전제를 보여준다. 그녀의 시각에서 한국 영화사는 거대한 하나의 강물로 인식되고 그렇게 흘러야 하는 일관되고 격식 있는 체계라기보다는, 그 안에 다양한 물상을 포함하고 있어 발 닿는 대로 여러 차례 왕복해도 전혀 지장이 없는 입체적 세계에 가깝다. 그래서 21번의 여정이 가능하고, 그때마다 출발점을 달리할 수도, 비슷하게 할 수도 있는 자율적인 체계가 가능한 것이다.

이러한 유연한 시각은 한 가지 의문을 일으키는 것도 사실이다. 그렇다면 22번째 여행이나 시각도 가능할까. 아마도 가능할 것이다. 가령 우리는 그녀에게 제2부에 일본이나 미국, 북한 이외에도 다른 나라를 넣어 달라고 부탁할 수 있을 것이다. 저자 스스로도 그러한 삽입이 가능하다는 언질을 남겨둔 바 있어, 이러한 요구나 발상은 무리해 보이지 않는다.

이러한 관점은 어떨까. 제3부 민주주의 카테고리에 4.19의거나 5.16쿠데타와 같은 역사적 사건을 삽입하고 이를 거대 카테고리로 읽을 수 있는 시야를 부탁할 수도 있을 것이다. 예술가로서의 모습 속에 이름 없는

이들의 직업을 제시할 수도 있고, 여성이 아닌 남성으로 거대 카테고리를 다시 꾸며달라고 제안할 수도 있다. 물론 이 모든 요구와 발상은 그러한 세부 키워드 혹은 거대 카테고리에 해당하는 적지 않은 한국 영화가 존재하거나 거론될 수 있을 정도라는 전제를 바탕으로 해야 할 것이다.

작품이 존재하지 않고 설령 존재한다고 해도 학적으로 거론될 수준이 아니라고 한다면, 카테고리나 키워드들의 설정은 난감한 일이 될 것이며, 결과적으로는 의미 없는 작업이 될 수도 있을 것이다. 그렇다면 우리는 현재의 21개 키워드가 박유희가 우선 선별하여 영화(사)적 지형도에서 필수 요소로 생각하는—아니면 필수 요소 가운데 현재 상태에서 기술 가능한 범주로 여기는—키워드라는 생각에 도달할 수 있을지 모른다. 결국, 이 키워드의 설정과 관련 기술은 그녀가 바라보는 한국 영화(사)의 대략적 지점이거나 결과적으로 최우선 기술 대상이라는 평범한 진실도 다시 끌어낼 수 있다.

3. ‘누이’라는 키워드로 확보된 내적 연계

개인적으로 가장 흥미 있게 접근(독서)한 키워드는 ‘누이’였다. 누이는 오랫동안 한국 영화가 빚어 온 소재이자 인물이었으며, 주제를 구현하는 하나의 방식이자 관객을 끌어모으는 유효한 방편이었다. 동일 거대 카테고리에 위치한 ‘어머니’와는 연령의 측면에서 다소 차이를 보이고(물론 결혼 유무도 그 차이로 작용하겠지만), 오빠와는 ‘지키는 자’ 대 ‘지켜야 할 대상’으로 분리되어 인식된다는 전통적인 구분에 입각해 있다. 그러니까 누이는 시집을 가지 않고 대체로 미혼인 상태에서 이 세상으로 나아가는 시점의 여성을 가리키는 경우가 빈번하고, 한국 영화 내에서는 혼자 힘으로 세상과 겨루지 못하고 남성 혹은 적대자들에 의해 수난을 당하고 결

국에는 파괴되는(혹은 파괴될 위험에 노출된) 존재로 그려지기 일쑤였던 표상에 해당한다.

가령 1920~30년대 한국 희곡과 문학에는 팔려 가는 여성들이 빈번하게 등장했다. 비단 1920~30년대에만 그렇다는 뜻은 아니나, 이 시기의 그녀들은 그 어떤 시기보다 검열과 제약으로부터 작가들을 해방시킬 수 있는 사회적/비유적/암시적으로 유효한 표상이 아닐 수 없었다. 그녀들은 눈 대신 팔렸고, 때로는 소 대신 팔리기도 했으며 어떤 경우에는 그 가격이 개의 가격보다 형편없기까지 할 정도로 사회적 수요가 많았다.

그 이유는 다양하게 보였다. 가족이 굶기 때문에, 지난해 밀린 도지를 갚아야 하기 때문에, 부족한 쌀을 충당하거나 쌀이 낭비되지 않도록 해야 하기 때문에, 때로는 누군가에게 속거나 가족의 잘못된 계약 때문에, 그녀들은 팔려야 했다. 그리고는 남성들에 의해 기루나 사창가로 넘겨지기 일쑤였다. 그 안에서 그녀들은 무참하게 훼손되고 무너졌다.

꼭 팔려 가지 않아도 그녀들은 외부의 침탈로 인해 파괴되거나 파괴될 운명에 처하는 표상으로 묘사되는 경우도 빈번했다. <아리랑>의 누이는 강간의 위기에 놓인 여성이었던 것처럼 말이다. 그리고 누이를 누이로 부르는 존재인 오빠는 그녀를 지켜야 할 보호자여야 했다. <아리랑>에서 누이의 오빠 영진은 비록 정신이상이지만, 누이의 위험을 막아야 할 순간에는 정신이상의 방벽을 기꺼이 허물었고, 그 시대의 문법대로 보호자 오빠가 되어 누이를 위해 보호해야 할 책임과 마주 서야 했다.

한 사회학자는 이러한 누이들—지켜야 할 대상으로서의 미혼 여성 혹은 그에 육박하는 위험한 누이들—이 등장하는 이유는 남성의 심리와 관련이 있다고 말하고 있다. 자신의 힘으로 가족과 이웃과 민족을 지켜야 할 이들이, 외부의 강력한 힘에 맞서 그 힘을 잃고 발휘할 기회마저 잃을 때, 그 남성은 자신들의 실책이나 의무에 대해 대리적 환상을 품게 마련이라는 것이다.

잃어버린 가치관과 책임감을 문학과 영화 그리고 각종 예술에 투영하

여 대리 상황을 만들고 그 안에서 다시 그 보호에 나서는 정황을 재현한다는 것인데, 그로 인해 팔려 가는 누이나 침탈당하는 여체는 현실에서 잃어버린 그들-오빠들로 표상되는 남성들의 변명이거나 희망이 될 수 있다.

원론적으로만 본다면, 잃어버리거나 침탈당하는 여체를 보호해야 할 사람은 반드시 남성이거나 오빠로 표상되는 인물만은 아니었다고 해야 한다. 그래서 한국 영화사를 꼼꼼하게 뒤져보면, 자신의 운명을 스스로 책임지고 그 누구의 책임도 묻지 않는 영화나 그 속에 투영된 인물을 발견할 수 있을 것이다. 하지만 1920~60년대처럼 가부장권이 강력하게 살아 있고(그만큼 책임감과 죄책감도 컸다고 보아야 한다면), 국권 강탈과 좌우 대립과 내전 발발과 체제 양립으로 대표되는 역사적 격동기를 통과해야 하는 시점에서는, 보호해야 할 대상을 지키지 못했거나 오히려 그 대상을 이용하여 살아남아야 했던 표상들의 참담함 역시 커질 수밖에 없다.

그러한 오빠들(남성들)은 자신들이 만들고 감상하고 때로는 참회하거나 비판해야 하는 영화 속에 누이의 표상을 더욱 적극적으로 만들어야 했다. 사회학자도 이러한 표상들을 주목하면서, 훼손된 여체는 잃어버린 국권이며 감당할 수 없었던 남성들의 죄책감이자 역사적 당위성을 만회하기 위한 예술적 수단이 될 수 있다는 논리의 저변에 도달한 바 있다.

상황은 다소 다르지만, 박유희의 누이도 넓은 의미에서 이러한 의미망을 간직하고 있었다. 그리고 이러한 1960년대까지의 누이와 조금 다르고, 그 이후에 연속 산출된 누이에 대한 관념까지 끌어안으려는 모색을 첨가했다. 그 모색 중에서도 1960년대 등장한 새로운 누이에 대한 견해는 특히 주목되는 대목이다.

그러나 한국영화사에서 기성 질서에 순종하고 부정을 속죄하며 남자들의 잘못을 대속하는 가엽고 억울한 누이들만 있는 것은 아니었다. 1960년대 중반에 오면 자신을 짝사랑하여 겁탈한 의붓오빠에 대한 복수로 닥치

는 대로 남자를 사귀고 다니며, 결국 그들 중 하나로 하여금 의붓오빠를 살해하게 만드는 무서운 누이가 나온다.¹⁾

박유희는 ‘무서운 누이’를 거론하면서, 그동안 한국영화사에서 크게 주목하지 않았던 <불나비>의 위상을 끌어올리면서, 동시에 고정되었던 누이의 의미를 굴절시키고자 한다. 그 이전까지의 누이가 남성적 조정물에서 벗어나 자율적이고 대담한 존재로 격상된 것으로 파악했기 때문이다.

이러한 기술에는 영화사적 흐름에 대한 기존의 시각도 배제할 수 없을 것이다. 박유희는 1960년대 이전과, 1960년대 중반이라는 시간적 분할을 의미 있게 바라보고 있는데, 그러한 의미는 <불나비>라는 영화가 시간적 흐름에 삽입되는 순간과 일치한다. 그러니까 필연적 출연(작)으로서 <불나비>를 해명하는 방식으로, 1960년대 이전의 누이들과 그 이후의 누이들을 변별적으로 연결하고자 한 것이다.

1970년대를 분리하려는 의도도 나타난다.

1970년대부터 집을 나가는 누이가 늘어난다. 이제 집을 떠나는 것이 오빠들만의 일은 아니게 된 것이다. <별들의 고향>(이장호, 1974)의 경아도, <영자의 전성시대>(김호선, 1975)의 영자도 생각해보면 모두 집을 나간 누이들이다. 그러나 그들 대부분은 교육을 받지 못하고 고향집에 돈을 부치기 위해 식모, 공장 노동자, 버스 차장, 캐디, 다방 레지, 호스티스로 떠돈다. 그녀들이 도시를 전전하는 동안 그녀들의 정조는 유린되고, 영화는 그 과정을 전시한다.²⁾(밑줄:인용자)

박유희에게 1970년대 누이들은 ‘가출한 누이들로 표상된다. 그래서 그 이전에 ‘팔려 간 누이들과 다르다고 간주하고 있다. 박유희의 말대로, 그

1) 박유희, 『한국영화 표상의 지도』, 책과함께, 2019, 111면.

2) 위의 책, 113~114면.

녀들에 대해 “생각해 보면 모두 집을 나간 누이들”이라는 공통점을 별도로 추려낼 수도 있다. 다만 그녀들의 정조가 영화상에서 문제가 되고, 그 ‘유란’ 과정에 매우 집착한다는 점을 강조한다면, 그녀들의 가출은 자발적인 가출이 아니라, 타의에 의해 은밀하게 강요된 가출일 수 있다고 보아야 한다. 관점에 따라서는 ‘팔려 갔던 누이들의 운명과 그다지 다르지 않은 누이들이 되었을 가능성도 함부로 배제할 수 없다.

그럼에도 박유희는 누이들의 연계망을 계속해서 이어갔다. 그 연장선에는 광주를 찾은 대학생 오빠들이 바라보는 누이도, 고향을 찾은 성공한 사업가가 유혹하는 누이도 포함된다. 그러한 누이들도 남성 혹은 남성으로 표상되는 권력에 어떠한 방식으로든 희생되는 누이(여성)이었지만, 그녀들 역시 시간과 시대적 배경과 역사적 상황에 따라 분리되고 있다.

박유희는 누이라는 키워드를 전개하는 과정에서 기존 영화사의 체계로서의 시간적 흐름을 되살렸고, 그 흐름 속에 키워드에 해당하는 영화들을 가급적 촘촘하게(누락되는 문제작 없이) 삽입하고자 했다. 그래서 미세한 변화가 포착되고, 끊어진 것처럼 보였던 키워드의 연계(후대 작품과 선대 작품의 공통 요소를 통한 맥락 형성)도 가능해졌다. 이것은 이 책이 도달한 중요한 내적 성과이자 가장 주목해야 할 특징이라고 할 수 있다.

박유희의 말대로, 시대에 따라 그리고 관점에 따라, 한국 영화사에서 누이의 위상은 시기마다 조금씩 달라진 것은 사실이다. 박유희가 추적한 누이의 세부 카테고리는 이러한 차이와 변화를 가급적 다양하게 끌어안으려는 시도로 점철되어 있었다. 하지만 한 가지 변화하지 않는 지점도 동시에 들어 있었다. 그녀들의 대척 지점에 누군가가 놓여 있거나, 그 대척 지점에 대한 관념적 형상이 동반되고 있다는 점이다.

사실, ‘누이’라는 단어 혹은 개념부터, 누군가의 시각을 전제하고 있다. 누이라는 단어의 현대적 풀이를 보면 “같은 부모에게서 태어난 사이거나 일가친척 가운데 형렬이 같은 사이에서 남자가 여자 형제를 이르는 말”이다. 혈연적으로 누이는 남동생이나 오빠가 여자 형제(남매)를 일컫는 말이

고, 사회적으로 볼 때 ‘같은 뿌리’를 둔 이들이 자신들의 ‘항렬’에서 또래 여성을 범칭할 때 응용하여 사용할 수 있는 개념이다. 문학 작품이나 영화에서도 이러한 범칭을 통해 소기의 성과를 거두려고 한 시도를 다수 발견할 수 있다. 가령 김소월의 누이가 혈연에만 바탕을 둔 이가 아니듯, <저기 소리 없이 한 점 꽃잎이 지고>의 소녀는 세대를 건너 사회적 항렬에서 우리의 공통 누이가 될 수 있는 것이다.

이러한 다채로운 범주로 인해 누이는 여자 친구, 연인, 섹스 파트너, 동료, 불행한 여인들, 피해자들, 심지어는 자신(자아)의 분신 등으로 자유롭게 변신 가능한 개념이 된다. 어떤 경우에는 신분과 성별을 뛰어넘을 수 있는 상징으로 이해될 수도 있고, 듣는 이(혹은 읽거나 보는 이)에게 자신들의 시대를 이해시키는 방편으로 사용될 수도 있는 용어였다. 따라서 박유희가 고른 누이는 이 땅의 여성들, 혹은 한국 영화가 주목한 ‘문제적 여인들’의 의미도 함축할 수 있을 것이다. 이 책의 독서 결과 역시 그렇다고 보아야 한다.

4. 표상의 연계와 그 한계로서의 통찰에 대하여

앞에서는 내용 진술의 편의를 고려하여, 제1부 카테고리 ‘가족이 영화 속 인물에 대한 접근이라고 뭉뚱그린 바 있다. 그렇지만 이제는 다시 걸쳐 진술할 수도 있을 것이다. 그러니까 이러한 용어의 확대된 개념에 따르면, 영화의 1부 카테고리로서 ‘가족’은 영화의 소재, 관점, 주제, 심지어는 흥행 요소를 포괄하는 용어였으며, 경우에 따라서 이를 다시 분류하여 세분해서 논해야 한다는 압박을 작용하도록 만드는 표상일 수도 있겠다. 이러한 확장된 생각으로 제1부를 다시 보면 그 안에서 작동하는 요소들이 천차만별일 수 있다는 미세한 결론을 도입할 가능성도 상당하다고 하

졌다. 물론 1~5부 전체에 동일 생각을 도입할 여지도 있다.

확장한 사고를 점검하기에는 다소 광범위한 문제가 있으니, 세부적인 논점으로 다시 돌아가 보자. 제1부 4장에서 박유희는 가족 중에서도 누이를 선택하여 배치함으로써 누이라는 키워드로 한국 영화에 등장한 미혼 이자 동등 항렬의 시각을 특화하여 바라볼 수 있는 입지를 세울 수 있었다. 그리고 이러한 입지(점)에서 다양한 영화에 흠어져 있는 여성상을 통합적으로 기술할 수 있는 근거를 누적해 나갈 수 있었다. 그 결과 이 저술에서 ‘누이’의 장을 ‘팔려 가는 여인’ 혹은 ‘수난의 여인상’에 머물지 않고, 새로운 각도에서 여성상을 볼 수 있는 방향(성)을 제시하는 데에 일정 부분 성공했다.

하지만 동시에 ‘누이’라는 키워드가 가진 한계 역시 드러나고 말았다. 그것은 누이를 바라보는 누군가의 관점을 배제하기 어렵다는 기본 사실에서 연원한다. 누이를 지키지 못한 오빠, 그 누이를 유괴하여 파괴하는 남자들, 그러한 누이들을 방관하며 무관하게 살아야 했던 동시대의 남성들이 드러낸 폭력과 횡포 그리고 무책임과 자책감과 분리될 수 없었다.

누이의 표상은 숨어 있는 폭력적 남성의 표상에 의해서만 올곧은 해석에 도달할 수밖에 없을지도 모른다는 의문을 떨쳐버리기 힘들어진다. 그렇다면 그러한 남성 표상을 공공연하게 조정해 온 누군가—문화적 표상을 관리하는 권력자—의 문제로 수렴되고, 정작 여성으로서의 누이를 존재하게끔 만든 존재에 대해서는 유보적 입장만 허용되는 것이 아닐까. <불나비>의 ‘무서운 누이’나 <무진기행>의 ‘부탁하는 누이’는 여성 표상을 변화시키려는 이들의 새로운 발견이 아니고, 기존의 누이·여성의 표상을 다르게 ‘우려먹기’ 위한 교묘하게 변형된 누이·여성상이 아닐까. 그렇다면 ‘훼손된 누이’의 표상이 정말로 달라졌는지에 대해 생각해 보지 않을 수 없다.

시간의 흐름에 대한 기존 영화사 기술 체제가 압박으로 작용하는 부분도 다시 생각해 볼 수 있겠다. 만일 1960년대 중반과, 1970년대 이후 누이

들의 역사가 그 변별력을 상실한다면, 누이들의 표상은 그 이전의 표상과의 차이를 대거 상실할 수도 있다. 그럼에도 불구하고 누이들의 계보를 이었다는 통찰은 여전히 빛날 수 있지만, 누이가 가진 횡단의 키워드로서의 한계는 감출 수 없을지도 모른다. 그 이유 중 하나가 시간상 ‘앞서 있는 누이’와, ‘매개하는 누이’와, ‘현재에 가까워진 누이’의 면모를 연결하려는 의도 때문은 아닌지 점검할 필요가 있다.

누이는 새로운 키워드였고, 그러한 키워드는 『한국영화 표상의 지도』에서 매우 다양하게 상징되었다. 누이 이외에도 다양한 키워드는 한국 영화(사)의 맥락을 형성하고 추출하는 데에 큰 도움이 될 것이다. 다만 이러한 키워드를 시간상으로 이어놓을 때 무리한 부분이 보이는 것도 사실이다. 필연적 출현으로서 작품이 선택되기보다는, 필연적 흐름을 만들기 위해 작품이 선택되었다는 혐의가 엿보이는 대목도 있기 때문이다.

결국, 박유희의 저술은 그동안 우리가 간혀 있었던 영화사의 시각을 교정하고 그 틀을 이해시키는 데에 큰 장점을 발휘했다. 그것은 성실하고 꾸준하게 그토록 많은 작품을 보고, 읽고, 생각하고, 분류하고, 정리해 온 학자로서의 신념과 노력에 기인할 것이다. 동시에 이러한 신념과 노력을 이어야 할 책임에 대해서도 들려주고 있다. 여느 연구도 그러하지만, 아직은 일정한 단계에 도달하지 못한 영화 연구에서 그 한계를 알려주고 돌파 방법에 대한 중요한 단서를 얻었기 때문이다.