

포스트 이론 시대의 대중영화

[서평] 심광현(2021), 『대중의 철학이 된 영화』, 희망읽기, 387쪽.

임 호 준*

1. <천만 영화>를 어떻게 볼 것인가?

한국 대중영화의 성공시대는 그리 오래된 것이 아니다. 1990년대까지만 해도 우리나라 영화 시장은 세계 다른 나라와 마찬가지로 할리우드 영화의 압도적인 지배하에 있었다. 극장마다 할리우드 영화를 상영하려고 했고 한국 영화는 교호(交互)상영제와 스크린 쿼터 덕분에 겨우 명맥을 유지하고 있었다. 그러다 1999년 영화 <쉬리>가 당시로서는 기록적인 620만 명의 관객을 동원하며 한국 대중영화의 가능성을 알렸고, 2000년 <공동경비구역 JSA>가 580만 관객을 기록한 후, 2003년 <실미도>가 역사상 처음으로 천만 관객을 돌파했다. 이후 한국영화의 전성시대가 열렸고, 현재까지 모두 19편의 영화가 천만 이상의 관객을 모았다. 이 기간 동안 할리우드 영화는 국내 상영관에서 8편이 천만 이상의 관객을 기록했다. 20년 동안 전 인구의 1/5 이상이 관람한 영화가 27편에 달한다는 것은 놀라운 기록이다. 게다가 그 리스

* 서울대학교 서어서문학과 교수

트에서 한국영화가 할리우드 영화를 압도하고 있는 것은 더욱 놀랍다.

천만 관객이 얼마나 대단한 기록인지는 우리와 비슷한 인구와 경제 규모를 가진 스페인과 비교해 보면 쉽게 알 수 있다. 스페인도 1인당 영화관람 횟수가 유럽의 상위권에 속하고, 자국 영화가 1년에 300편 이상 만들어지는, 영화 산업이 상당히 발달한 나라에 속한다. 그런데도 지금까지 스페인 영화로서 천만 관객을 넘은 영화는 한 편도 없다. 가장 많은 관객이 본 영화는 2014년에 상영된 <여덟 개의 바스크성> (*Ocho apellidos vascos*, 2014)으로서 950만 명이 보았다. 두 번째로 많은 관객을 모은 영화는 할리우드 자본으로 제작된 *The Others* (2001)로서 600만 명의 관객을 맞았다. 이에 비해 우리나라에서 최다 관객 기록을 세운 <명량>(2014)은 1,760만 명이 보았으니 엄청난 기록이 아닐 수 없다.

이렇게 2000년대 한국 영화 시장에서 <천만 영화>가 쏟아지고 있고 한국 영화가 기록적인 성공을 거두고 있는 것을 어떻게 보아야 할까? 전 세계에서 유례가 없는 현상이다보니 이에 대해 다양한 해석이 있을 수 있다. 작품들 자체가 가진 특별한 자질에서 비롯된 것일 수 있고, 최근 20년 동안 한국 사회의 특수한 환경이 작용한 것일 수도 있다. 이 외에도 많은 요인이 복합적으로 작용한 결과일 수 있다. 정년을 앞둔 문화이론가 심광현 교수가 최근 출판한 『대중의 철학이 된 영화』는 그 동안 저자가 진력해 온 다양한 방면의 연구 성과를 바탕으로 <천만 영화> 현상에 대하여 흥미로운 가설을 제시하고 이를 이론적으로 설명해 내고 있다. 그 가설이란, “한국 관객들은 2000년대 들어 가속화된 신자유주의 세계화 과정에서 심화된 경제적 양극화 및 각종 차별들과 민주화 이후 고양된 정치의식 및 역사의식 간의 모순과 갈등을 헤쳐 나가는 데 필요한 삶의 이정표(소원·성취의 시뮬레이션)를 대중영화에서 찾았다”는 것이다(42).

이를 입증하기 위해 저자는 포스트 이론 시대의 연구 경향에 걸맞

게 영화학, 정신분석학, 서사학 등 인문학, 인지생태학, 뇌과학 등 자연과학, 그리고 21세기 한국사회에 대한 정치적, 사회심리학적 분석까지, 학문영역을 자유롭게 넘나들며 논의를 전개하고 있다. 또한 3부에는 개별 영화에 대한 분석을 덧붙임으로써 한국 <천만 영화>에 대한 영화평론서의 성격도 가진 흥미로운 저술이 되었다.

2. 대중영화는 어떻게 철학이 될 수 있는가?

알다시피 영화로 철학을 사유한 대표적인 철학자는 슬라보예 지젝이다. 그는 히치콕의 영화를 통하여 라캉의 난해한 정신분석학을 알기 쉽고 위트 있게 설명하여 현 시대 가장 인기 있는 철학자 중 한 명이 되었다. 그는 영화나 대중문화 텍스트를 통해 미국이 주도하는 신자유주의 물질문명의 기만적 구조를 폭로하는 작업을 이어가고 있다. 지젝이 할리우드 영화를 보면서 물질적 세계의 편집증적 기만을 생각하듯, 2000년대 한국의 관객은 ‘잘 만든’ 한국 영화를 보면서 현재의 곤궁한 현실을 헤쳐나갈 삶의 이정표를 찾는다는 것이 저자의 생각이다. 다만 이 작업을 지젝은 의식적으로 하는 반면, 한국의 관객은 무의식적으로 하는 것이 다를 뿐이다.

저자는 1895년 같은 해에, 프로이트가 정신 분석을 처음 구상했고 또한 뤼미에르 형제가 영사기를 발명하여 시연했다는 것이 우연이 아니며 영화는 의식과 무의식을 연결해주는 통로라고 말한다. ‘현실원칙’에 의해 억압되었던 무의식적인 소망이 초자아의 검열을 피해 교묘한 방법으로 자신만의 무대를 만들어 ‘쾌락원칙’의 놀이를 펼치는 것이 영화이기 때문이다. 저자는 폴 리콕르의 삼중 미메시스 이론을 매개로, 프로이트의 설명한 꿈의 소원-성취 메커니즘이 영화적 스토리텔링과 긴밀한 연관 관계가 있다는 것을 밝혀, 영화가 무의식적 작용

인 꿈과 같이 작동한다는 것을 증명하고자 한다. 저자는 주로 꿈의 유토피아적인 소원-성취 메커니즘을 상정하지만, 프로이트는 불안에 대한 꿈이나 ‘별 받는 꿈’도 죄의식의 소원성취로 본다.¹⁾ 그렇기 때문에 무의식적 소원성취의 꿈으로 볼 수 있는 영화 시나리오의 범주는 더욱 확장된다.

알다시피 영화가 무의식의 발현인 꿈과 유사한 방식으로 작동한다는 것은 알튀세르에 영향 받은 1970, 80년대 정신분석학적 영화이론의 가장 기본적인 인식이다. 영화를 ‘상상적 기표 Imaginary Signifier’라고 규정한 크리스티앙 메츠는 라캉의 거울단계, 상상계, 상징계 개념을 바탕으로, 꿈을 꾸는 것과 유사한 상태에 있는 관객의 행위를 설명하였다. 영화를 보는 관객은 침묵하면서 부동의 자세로 꿈을 꿀 때와 마찬가지로 현실감을 갖고 욕망을 만족시킨다는 것이다.²⁾ 장 루이 보드리에 영화 장치의 작용으로 인해 관객이 신체의 움직임을 최소한으로 제한당한 채 어둠 속에서 수동적으로 화면을 응시하고 있으면서도 강력한 주체 효과를 갖는다는 점을 지적했다.³⁾ 메츠와 보드리에 보기에 관객이 갖는 주체 효과는 거울 앞의 어린아이와 유사한 상태가 되는 것으로서 정신발달의 초기 단계로 퇴행하는 것이다. 그렇기 때문에 영화라는 무의식의 가상 체험을 통해 소원이 충족되더라도 그것은 욕망의 퇴행적인 만족으로서 현실 기만적인 것이 될 수밖에 없다는 것이 영화관람에 대한 보드리에의 생각이었다.

정신분석학에 영감 받은 영화학자들의 시각과 달리, 저자는 꿈으로서의 영화 메커니즘을 대중의 퇴행적인 유사 소원-성취가 아닌, “지배

-
- 1) 지그문트 프로이트(2013), 김인순 역, 『쾌락원리 너머』, 서울, 부북스, p. 51.
 - 2) 크리스티앙 메츠(2009), 이수진 역, 『상상적 기표: 영화, 정신분석, 기호학』, 서울: 문학과 지성사, pp. 143-145.
 - 3) Jean-Louis Baudry (1992). “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema”, Gerard Mast, Marshal Cohen, Leo Braudy ed. *Film Theory and Criticism*. Oxford UP, pp. 698-700.

이데올로기의 제한과 유토피아적인 소원-성취 간의 모순적인 타협'이라고 본다(39). 모든 예술 텍스트는 이데올로기적 봉합과 유토피아적인 충동을 동시에 인식해야 한다는 프레드릭 제임슨의 말을 인용하며 저자는 대중문화를 지배 이데올로기의 구현 수단으로 보았던 알튀세르의 시각을 극복하고자 한다. 또한 지배 이데올로기가 지배자들의 경험인 아닌 피지배 대중들의 체험된 경험을 바탕으로 한 보편성—정의, 자유, 평등, 노동, 행복 등—을 띠기 때문에 피지배 계층이 이런 보편적 가치를 그대로 믿고 결과를 도출하려고 노력한다면 결과적으로 지배자에 반대하며 반역하는 것이라는 에티엔 발리바르의 주장을 차용한다(338).

필자가 보기에는 발리바르가 '보편성'이라고 표현한 것이 대중영화의 내용과 표현에 상응할 수 있을 것이다. 이러한 보편성을 지배 이데올로기의 투사 또는 퇴행적 욕망의 충족 등으로 설명한 맑시스트 영화학자들의 이론은 영화와 영화장치의 이해에 큰 기여를 했지만, 포스트-이론 시대로 규정되는 오늘날에 이르러 허위의식으로서의 지배 이데올로기론은 시대와 맞지 않게 된 듯하다. 지젝은 이데올로기에 대하여 '알면서도 행하는' 현대인들의 냉소적 이성을 지적한다.⁴⁾ 저자 역시 고전적인 이데올로기론을 벗어나 한국 <천만 영화>의 작용기제에 대하여, "현실의 숨 가쁜 전개에서 증폭되는 다양한 문제들/갈등들을 소재로 극화한 영화-이야기가 대중의 마음을 뒤흔들어 개인적-사회적 삶을 되돌아보면서 현실의 갈등과 모순을 헤쳐나가게 도움을 주는, <현실의 문제들 → 영화로 극화된 이야기 → 관객의 마음의 변화 → 현실의 문제들의 변화>로 이어지는 순환"을 제시한다(41).

이와 같은 대중영화의 효용을 설명하기 위해 저자는 이른바 마음의 지도라는 인지생태학적 기본 골격을 그린다. 그렇게 하여 외부 세계와

4) 슬라보예 지젝(2013), 이수연 역, 『이데올로기의 숭고한 대상』, 서울: 새물결, pp. 61-65.

의 만남에서 충족되거나 좌절되었던 내부 욕망들이 감정-기억의 특정한 체계를 세계관 또는 인생관으로 만드는 과정을 설명한다. 이를 통해 오늘날 대중영화가 전문적인 철학이 제공하지 못하는 ‘마음의 지도의 교정과 확장’이라는 철학적 실천의 본연의 역할을 의도치 않게 대신 떠맡게 되었다고 본다. 물론 여기에서 말하는 철학은 ‘인간은 무엇인가’하는 대학에서 가르치는 전문적인 지식이 아니라, 그람시가 말하듯 사회적 관계 속에서 ‘인간은 무엇이 될 수 있는가’, ‘자신의 삶을 창조할 수 있는가’ 하는 기본적인 물음을 스스로에게 던지는 것을 의미한다(49). 이것은 인간의 정체성은 타인과의 변증법적 관계 속에서 행위로 설명될 수밖에 없고, 독서의 과정은 텍스트의 스토리와 독자의 삶의 스토리가 상호작용하여 정체성을 만드는 과정이라는 폴 리콥르의 설명과 거의 일치한다.⁵⁾ 저자는 <천만 영화> 중에서도 <명량>, <광해, 왕이 된 남자>, <택시운전사>, <변호인> 등에서 ‘삶의 철학’을 환기시키는 장면들을 예로 든다.

한편 저자는, 이 기간 동안 한국시장에서 상업적인 성공을 거둔 할리우드 영화가 대부분이 SF 장르라는 점에 주목한다. 과학기술의 급속한 발전으로 상상과 현실의 거리가 점점 좁혀지면서 SF 장르는 2000년대에 접어들어 할리우드 영화의 주류가 되었고 인공지능, 4차 산업혁명의 진전에 따라 전성기를 맞을 것으로 보고 있다. 잘 짜인 대중영화가 현실의 모순과 갈등에 대한 무의식적 소원-성취의 기회를 제공하듯, SF 영화 역시 과학기술의 발전이 야기한 현실과 미래의 문제와 갈등에 대한 다양한 해결책을 시뮬레이션하고 토론할 수 있는 공론장을 제공한다는 것이 저자의 생각이다. 이런 영화로 저자는 <알파빌>, <블레이드 러너>, <매트릭스>, <인터스텔라>, <트랜센던스>, <디스트릭트9>, <엘리시움>, <채피>, <엑스마키나>, <레디 플레이어

5) 폴 리콥르(2004), 김한식 역, 『시간과 이야기 III』, 서울: 문학과 지성사, p. 472.

원>을 꼽는다.⁶⁾

물론 SF 영화라고 해서 모두 이러한 긍정적 기능을 수행하는 것은 아니라는 점을 저자는 밝히고 있다. 어떤 작품들은 현실과 아무런 접점이 없이 카타르시스만 자극하는 오락으로 일관하거나 디스토피아적 미래를 투사하는 것으로 끝나버리기도 한다고 말한다(206). 사실은 2000년대 이전 대부분의 할리우드 SF 영화들이 이런 경향을 보이고 있었다. 그러다가 최근에 와서 SF 장르의 영화들이 철학적 논의의 장을 열게 된 것은 S(Science)와 F(Fiction)의 거리가 기술을 매개로 좁혀지고 있고, SF 영화들이 보여주는 미래의 상황과 갈등을 인류가 가까운 미래에 실제로 겪을 수도 있기 때문이다. 저자는 영화 <매트릭스>를 둘러싸고 많은 철학자, 미래학자들이 벌인 흥미로운 논의를 정리하여 소개하며, SF 영화가 과학기술의 발전과 자본주의적 생산관계의 결합이 가져올 미래에 대한 공론장의 역할을 하는 사례를 제시하고 있다.

저자가 언급하는 SF 영화들은 모두 세계시장이나 한국시장에서 상업적으로 성공을 거두었지만 <인터스텔라> 한 편을 제외하곤 한국 시장에서 천만 이상 관객을 모은 작품들이 아니다. 그렇기 때문에 최근 SF 영화의 철학적, 사회적 기능을 설명하는 4장은 흥미롭지만 장르론이 됨으로써 앞서 한국 <천만 영화>를 설명하는 장들과 다소 거리가 있어 보인다. 대중영화로서 <천만 영화>에 대한 검토라는 저술 컨셉의 일관성을 위해서도 한국 시장에서 매년 천만 이상의 관객을 모은 <어벤져스> 시리즈 등에 대해서도 비록 부정적인 평가일망정 지면을 할애했으면 더 좋았을 것이다.

6) 저자의 논리대로라면 이 리스트에 <인셉션>(2010), <그녀 Her>(2013)도 들어가야 할 것이다.

3. 영화적 스토리텔링의 속성과 대중영화의 기능

대중 영화가 실생활 속에서 철학적 과제를 기술적-문화정치적으로 수행할 수 있다는 점을 설명하기 위해 저자는 기술적인 촬영과 편집 분석, 소쉬르의 기호학을 활용한 고전적 분석을 넘어, 영화 연구에 대한 새로운 패러다임을 제시한 그 동안의 이론들을 검토하며 비판적으로 재구성하고 있다. 우선적으로 소환된 것은 들뢰즈의 영화 철학으로서, 들뢰즈는 베르그송의 존재론과 퍼스의 기호학을 활용해 운동-이미지와 시간-이미지를 영화적 표현의 미학적, 철학적 특정성을 규명할 새로운 개념으로 제시한 바 있다. 저자는 이 두 가지 이미지의 조합으로 구성된 영화야말로 이제까지 언어의 감옥에 사로잡혀 있던 철학을 전-언어적이고 전-기표적인 이미지의 광대한 우주로 이끌어 갈 새로운 사유의 이미지를 그리고 있다고 말한다(65). 저자에 의하면, 대사와 내러티브에 의존하지 않고도 운동-이미지의 촬영과 편집, 그리고 촬영된 운동-이미지를 창조적으로 사유하는 시간-이미지는 세계-내-존재들의 다양한 양태들의 복잡한 함의를 사유하는 개념적 체계를 제공함으로써 철학적 도구로서 대중영화의 존재 의의를 설명하는 중요한 준거가 된다. 다만, 저자는 들뢰즈가 운동-이미지를 현실태로, 시간-이미지를 잠재태로 이분법적으로 구분하여 시간-이미지를 특권화한 것에 반대하여, 크리스탈-이미지, 시각기호, 청각기호, 꿈-이미지 등으로 직접 지각할 수 있는 다른 측면들은 모두 운동-이미지의 무의식적 양태로 보는 것이 적합하다고 말하면서 운동-이미지 중심의 대중영화를 변호한다. 의식의 수준에서 이루어지는 현실의 불의와 모순을 담아내기 위해선 운동-이미지가 우세한 대중영화가 필요하다는 것이고, 운동-이미지 또한 무의식적 차원을 환기시킴으로써 시간-이미지와 완전히 분리되는 것도 아니기 때문이다. 또한 의식과 무의식의 분리가 아닌 상호작용을 뇌의 구조를 통해 설명하며 시간-이미지와 운동-이미지의

존재론적 위계를 바탕으로 예술영화와 대중영화의 분리 논리에 과학적 근거가 없음을 밝힌다.

한편, 저자는 대중영화에 대한 옹호 논리로서 영화적 스토리텔링의 측면에서 간과된 점을 이야기한다. 우선 기표와 기의라는 소쉬르 기호학의 축을 표현과 내용이라는 개념으로 변형한 엘름슬레우의 이론을 가져온다. 그러면서 영화는 아리스토텔레스가 『시학』에서 제시한 드라마의 여섯 가지 요소(플롯/성격/사상(모방의 대상)대사/노래/장경(모방의 양식))를 모두 담을 수 있는 매체라는 점을 지적하며 이것을 다 담아내기 위해선 영화의 내용과 표현이 모두 동원되어 사용될 수밖에 없다는 점을 말한다. 그러면서 내용면과 표현면이 서로 연결된 여섯 단계의 스토리텔링의 구조를 제시한다. 이를 통해서 영화의 내용과 표현 모두를 동원해야 완전한 드라마의 여섯 가지 요소를 다 남아낼 수 있고 그래서 결국 들뢰즈가 말한 운동-이미지와 시간-이미지가 모두 작동하는 잘 만든 극영화가 리외르의 삼중 미메시스 단계를 통해 관객에게 영향을 미쳐 사회적인 순기능을 담당할 수 있는 것이 저자의 논리이다. 이렇듯 저자는 예술영화와 대중영화를 나누는 근거가 되었던 모든 이론을 재검토하며 이분법적 사고를 허물고자 한다.

한편 저자는, 관객이 영화를 감상하는 동안 수동적 상태에 머물러 있게 된다는 정신분석학적 영화이론과는 다르게 적극적인 관객행위를 주장한다. 내용과 표현이 모두 중요하다는 이론적 바탕하에 대중영화의 문제들과 이미지, 즉 시퀀스와 신을 미분 및 적분하게 되는 것이 영화를 보는 동안 이루어지는 관객들의 관람 행위로서, 이 과정은 수동적이고 일방적인 수용과정이 아니라 문제 해결에 동참하는 창의적인 과정이라는 점을 강조한다. 이를 통해서 관객은 내용과 이미지 모두를 창조적으로 받아들이게 되는 것이니 비록 내용이 공포스럽고 비극적이라도 관객은 문제적 상황과 이를 표현하는 극적인 이미지를 통해 지적 즐거움을 느끼며 현실의 모순을 치유할 소원·성취의 희열

을 맛보게 된다고 저자는 말한다. 물론 이 과정은 의식적, 무의식적 차원을 넘나들며 진행된다. 저자는, 잘 만든 극영화에 몰입하면 뇌에 잠재된 마음의 능력들의 인지생태학적 연결망 전체가 전면적으로 활성화되어 정신적인 운동을 가능하게 한다고 설명한다.

저자가 설명하는 대중영화의 작동 메커니즘과 관객행위론은 대중영화에 대한 고전적인 시각을 뒤엎는 것이다. 대중영화가 개인들에게 기만적으로 작용하며, 사회 변화를 유도하기보다 지배 이데올로기를 공고화하는 데 기여한다는 비판은 영화가 나온 이래로 여러 이론가들이 다양한 관점을 통해 이야기한 바 있다. 이러한 이론 중에서 가장 대표적인 비판은 대중 영화가 만드는 강력한 환영(illusion)이 관객을 미혹시킨다는 것이었다. 환영주의 대중영화에 대한 문제의식을 바탕으로 1960, 70년대에 프랑스의 누벨 바그(Nouvelle Vague), 독일의 뉴저먼 시네마(New German Cinema), 브라질의 시네마 노부(Cinema Novo), 중남미의 뉴라틴아메리칸 시네마(New Latin American Cinema) 등 세계 각지에서 대안영화(Alternative Cinema) 운동이 일어났다.

하지만 이러한 대안영화들은 영화사에서만 중요하게 다루어졌을 뿐, 일부 작품을 제외하곤 대중적 파급력은 미미했고 반대로 대중영화는 점점 더 많은 관객의 사랑을 받게 되었다. 그러면서 영화연구자들은 그 동안 영화이론의 영역에서 경시되었던 대중영화의 감독이나 특정 장르를 새로운 시각으로 바라보기 시작했고, 장르의 규범적 정형성에도 불구하고 이데올로기적 전복의 가능성을 인식하게 되었다. 가령, 가장 인습적 장르로 폄하되던 멜로드라마도 맑스주의 비평가들에 의해 스타일적 과잉과 내러티브의 분열이 오히려 부르주아 사회의 모순과 가치관의 갈등을 드러내는 장르로 인식되며 그 가치가 재평가되었다. 범죄 영화, 공포 영화, 전쟁 영화 등의 장르 역시 당대의 사회적 맥락 속에서 중요한 사회적 무의식을 품고 있음이 각기 다른 논리로 제시되었다.

다만 이렇게 대중영화의 개별 작품들을 재평가하고 그것을 장르로 확장시켜 논의하는 과정에서 새삼스럽게 환기되는 문제의식은 이질적인 작품을 장르로 묶어서 일반화할 수 있는가 하는 점이다. 예컨대 더글라스 서크 감독 작품들의 진보성이 재평가 받게 되었다고 해서 멜로드라마 장르의 모든 작품을 이런 시각으로 볼 수는 없는 것이다. 『대중의 철학이 된 영화』에서 제기되는 대중영화론 또한 어느 정도 이런 곤란함을 노정하고 있다고 보인다. 저자가 사용하는 ‘잘 만든 영화’, ‘잘 짜여진 서사’ 등은 주관적인 평가임이 당연하고, 이를 <천만 영화>에 연결시키는 것도 다소 무리가 있어 보인다. 저자는 <천만 영화>가 특정한 사회적 상황 속에서 잘 짜여진 서사로 대중의 무의식에 소구하는 데 성공했기 때문에 많은 대중이 이에 호응한 것이라는 논리를 펴고 있다. 그리고 또 한편 <천만 영화>를 정치적 지향점에 따라 분류하는 등 상이점들을 밝히고 있지만, 하나의 영화 장르보다 더 이질적인 묶음으로 보인다.

4. <천만 영화>와 2000년대 한국 사회

저자는 <천만 영화> 현상을 설명하기 위해 영화 자체의 장르적, 서사적, 정치적 특징과 2000년대 한국의 정치·사회적 상황을 연결시킨다. 이를 위해 알튀세르가 말한 이데올로기적 국가장치(ISA)와 억압적 국가장치(RSA)가 상호작용하는 방식을 분류하고, 리콥르의 삼중 미메시스 이론을 결합시켜 대중영화를 크게 두 가지로 대별한다. 하나는 현실정치를 뒤따라가며 모순의 재생산에 기여하거나, 현실의 모순에 틈새를 벌려 희망의 불씨를 지피는 방식으로 현실 정치를 앞서가며 모순을 극복하는 과정에 기여하는 작품이다(126). 저자가 보기에 2000년대 한국의 대중영화는 네 편을 제외하곤 모두 후자에 속한다.⁷⁾

저자는 장르면에서 보아 한국 <천만 영화> 19편 중에서 역사극(9편)이 다수라는 점에 주목하며, 2000년대에 접어들어 과거의 문제들을 새롭게 조명하면서 현재 상황을 비판적으로 재인식하고 그 해결의 단서를 찾아보려는 욕망이 대중적으로 고조되었다고 설명한다. 그리고 판타지물이 많은 것을 특징으로 들며 (재난 판타지 3편, 판타지 드라마 2편), 이 또한 현실의 삶에서 민중이 겪는 애환과 소원·성취의 꿈을 담고 있다고 말한다(132). 저자는 <천만 영화>가 상업적 성공을 거둔 데에는 어떤 현실을 재현할 것인가를 결정하는 미메시스 1과 연관이 있다고 보고 한국 현대사의 궤적을 검토한다. 이에 따르면 압축적인 근대화 시기를 통과한 한국사회가 신자유주의 세계화의 물결에 편승한 2000년대에 이르러, 미국주도의 자본주의는 경제적 양극화의 심화와 극우 포퓰리즘의 부활이라는 심각한 부작용을 맞게 되었다. 그리고 이러한 신자유주의 경제구조는 2008년의 금융위기로 스스로 한계점에 도달했다. 이 시기 할리우드 영화에서 좀비와 악마의 형상이 판을 쳤던 것처럼, 한국영화에서도 <실미도>(2003), <괴물>(2006), <해운대>(2009), <도둑들>(2012) 등과 천만까지는 아니지만 많은 관객을 모은 <추격자>(2008), <황해>(2009), <마더>(2009)처럼 사회적 상황에 대한 분노와 환멸을 그로테스크하게 재현하는 영화들이 대중의 호응을 얻게 되었다고 저자는 진단한다.

저자는 금융위기에서 벗어나면서 2010년대 중반부터 세계가 거대한 문명사적 이행기의 소용돌이 속으로 빨려 들어가고 있다고 본다. 이에 따라 한국에서도 자본주의적 상품화/사물화로 파괴되었던 인간적인 일상을 되찾아가게 되었고 몰락하는 시대와 부상하는 시대의 상반된 벡터가 강렬하게 충돌하기 시작한 이행기가 펼쳐지게 되었다고

7) 그렇다고 해서 네 편 영화의 모든 면이 퇴행적이라는 것은 아니고, 내용 면에서 대중영화의 순기능에 기여하는 부분이 있음을 저자는 지적한다. 또한 언급은 없지만 진보적 영화라고 분류한 작품의 모든 면을 옹호하는 것은 아니다.

말한다. 2014년 4월 세월호 참사는 온 국민을 충격으로 몰아넣었고, 국민들의 소리 없는 애도 물결이 그 해 7, 8월 전 국민의 1/3이 <명량>에 몰입하도록 만들었다고 저자는 분석한다(152-4). 세월호 참사가 발생한 진도 앞바다가 500년 전 이순신 장군이 무능력하고 부패한 왕조가 초래한 전쟁의 참화 속에서 소수 장졸과 백성들과 함께 승리를 거두어 나라를 구한 장소라는 것이 흥행의 한 요인이 되었다는 것이다. <명량> 이후 <천만 영화>들은 시대의 폭압에 맞선 민중의 용감한 항거를 보여주는 데 초점이 맞춰져, <베테랑>(2015), <암살>(2015), <택시 운전사>(2017) 등이 대중의 큰 호응을 받았다.

이러한 주장에서 보듯 저자는 천만 영화 현상을 설명하기 위해 영화의 표현과 내용, 그리고 사회적 맥락을 긴밀하게 연결짓고 있다. 다만 필자가 보기에, 천만 영화의 천만이라는 숫자가 최근 대통령 선거에서 승자를 결정짓는 숫자와 대략 일치한다는 가설—이것은 다른 책의 주장을 인용한 것이다—, 그리고 영화 <명량>의 관객 1,700만 명과 2016~17년 촛불시위의 참가 연인원이 일치한다는 것에 의미를 두는 것은 저자도 언급했다시피 역사적 사건과 대중의 무의식 사이의 관계를 지나치게 해석한 것이 아닐까 싶다.

과거 미국과의 FTA 국면에서 스크린쿼터 지키기 운동에 참여하기도 했던 저자가 오늘날 <천만 영화>를 애정어린 시선으로 바라보는 것은 당연하다. 2000년대 초 세계를 휩쓴 신자유주의 물결이 FTA에 따른 영화시장 전면개방 압력으로 구체화되었을 때, 한국 영화인들이 느꼈던 위기감을 생각한다면 최근 한국영화의 중흥시대는 감격적이지 않을 수 없다. 저자는 프랑스 혁명에 대한 벤야민의 말을 인용하며, “오늘날 한국 사회에서는 <천만 영화>가 프랑스 혁명 기념일의 불꽃놀이처럼 공포와 축제가 형제간의 오랜 생이별 끝에 서를 알아보며 혁명적 봉기 속에 서로를 겨안는 순간을 대비하는 놀이의 역할을 하고 있는 것이 아닐까”(167)라고 쓰고 있다. 필자에게 이 대목은 미하일

바흐친이 유럽 중세와 르네상스의 카니발을 민중적 연대의 유토피아로 해석한 것을 떠오르게 한다. 알다시피 바흐친의 카니발론은 테리 이글튼을 비롯한 맑시스트 문화이론가들에 의해 지나치게 순진하고, 유토피아적이라는 비판을 받았다.⁸⁾

5. 대중영화의 시대와 간과된 문제

지난 세기 동안 할리우드 영화는 세계 영화시장을 압도했고, 세계인들은 할리우드의 걸작 영화에 감동하며 이를 향유해왔다. 풍부한 상상력과 막대한 제작비를 기반으로 엄청난 스펙터클이 만드는 환영에 관객은 매혹될 수밖에 없었다. 제작비 면에서 할리우드 영화에 비교가 되지 않는 각국의 내셔널 시네마는 스크린 쿼터와 같은 보호정책 하에서 명맥을 유지하였다. 그나마 인구 천만이 되지 않는 작은 국가에선 자국영화는 씨가 말랐고 극장에서 상영되는 모든 영화가 수입영화로 채워지는 상황에 이르게 되었다. 제작비 면에서 할리우드 영화에 비교조차 될 수 없는 상황에서 내셔널 시네마가 택할 수 있는 길은 그럴수록 더욱 내셔널 맥락에 천착하는 내셔널 시네마를 지향하는 것이고, 또 한 가지는 선정성에 기대에 최소한의 상업적 이익을 도모하는 것이다. 각국에서 일어난 신영화 운동은 첫 번째의 목표를 지향하는 것이었지만, 더 많은 영화들이 후자의 전략을 취해왔고 2000년대 이전에 한국 대중영화라 불리는 것들이 대체로 부정적인 함의를 갖게 된 것은 이런 이유가 크다.⁹⁾

8) Terry Egleton (1981), *Walter Benjamin or toward a Revolutionary Criticism*. London: Verso, p. 148.

9) 그럼에도 불구하고, 서구 영화에서 대중영화 작가 감독과 장르가 그 전복성을 인정받게 된 것처럼 우리나라에서도 영화학자들에 의해 1960-80년대의 대중영화가 활

하지만 이 책의 저자도 진단하듯 개인이 다중-정체성을 갖게 되고 대중이 다중-프랙탈 구조를 형성한 21세기에 이르러서는 지식인-대중의 구분이 무의미해졌듯이 예술영화-대중영화의 구분도 모호해졌고, 이제는 많은 제작비를 들인 ‘잘 만든’ 대중영화를 모두가 향유하는 시대에 이르렀다. 2000년대 한국사회와 같은 압축적 근대화의 후유증을 겪는 공간에서 역사를 다룬 영화들에 천만 이상의 관객이 호응한 것은 이 시기의 대중영화를 새롭게 보아야 할 필요성을 제기한다. 그런 면에서 인문학, 사회과학, 자연과학 분야의 논의를 연결하여, 사회적 현실에 상응하는 무의식적 소망-충족의 무대로서 대중영화의 기능과 작용을 이론화한 이 책은 학술적으로 큰 가치를 갖는다.

다만, <천만 영화>를 논의함에 있어 한 가지 지적하지 않을 수 없는 것은 블록버스터 영화의 흥행 전략으로서 한국 영화시장의 스크린 독과점 문제이다. 알다시피 우리나라 영화 시장은 몇몇 대기업이 제작-배급-상영 모두를 장악하여 극단적인 흥행전략을 펼침으로써 공급이 수요를 창출하는 기현상이 나타나기도 한다. 스크린 독과점에 대한 규제가 없기 때문에 한 영화가 전국 2,800여 개 스크린의 절반 이상을 차지하는 것은 흔한 일이고 80%까지 차지한 경우도 있었다. 이에 비해 스페인, 프랑스, 독일 등 주요 국가들은 이미 스크린 독과점을 법으로 규제하고 있어 한 영화가 엄청난 관객을 맞기는 구조적으로 어렵고, 좀 더 다양한 영화들이 관객을 만날 기회를 갖는다.¹⁰⁾ 따라서 우리나라의 <천만 영화> 중 상당수가, 정도의 차이는 있지만 스크린 독과점 전략에 힘입은 바가 크다는 것을 부정하기 어렵다.

발히 연구되며 주로 근대성의 아포리아와 연결된 사회적 무의식을 드러내는 텍스트로서 독해되며 점점 새롭게 그 가치가 인식되고 있다.

10) 통계를 보면 2000년대에 천만 이상의 관객을 맞은 영화는 프랑스에서 9편(자국영화 5편), 독일에선 5편(자국영화 1편)에 불과하다.

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_France

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_Germany

이렇듯 <천만 영화>를 논의함에 있어 산업적 측면이 간과되었다는 문제는 있지만 —이 책에도 스크린 독과점에 대한 언급이 있다— 그럼에도 <천만 영화>를 둘러싼 사회적 무의식과 문화정치에 대한 이 책의 논의는 여전히 유효하다. 현재와 같은 사회·정치·문화적 환경 속에서 영화의 제작·소비·수용에 대중의 무의식이 작용하는 것은 당연하기 때문이다. 또한 아무리 스크린 독과점을 통해 관객의 선택을 제약한다고 해도 대중의 자발적 호응 없이 천만 관객을 달성하기는 어렵기 때문이다¹¹⁾. 하지만 많은 관객을 동원하였다고 해서 저자가 옹호하는, 대중의 의식과 무의식을 뒤흔들어 개인적·사회적 삶을 되돌아보면서 현실의 갈등과 모순을 헤쳐나가게 도움을 주는 영화가 아님은 물론이다. 비록 저자는 이 책에서 <천만 영화>를 대중영화의 대표로서 논의하고 있지만, 사실 저자가 설명한, 강렬한 극적 경험을 통해 철학적 성찰의 기회를 제공하는 대중영화는 상업적으로 성공하지 못한 영화 중에서도 얼마든지 찾을 수 있을 것이다.

알튀세르에서 영향받은 영화 이론가들과 고다르 등 영화감독들은 환영에 의존하는 리얼리즘 영화에 고집스럽게 반대했지만, 환영주의에 바탕을 둔 대중영화는 시간을 거둬갈수록 더욱 인기를 누리며 대중을 사로잡았다. 지난 세기 동안 환영주의 영화의 다른 말은 할리우드 영화였고, 환영주의에 대한 비판은 할리우드 영화에 맞서 내셔널 시네마의 명맥을 지키자는 운동에 이론적 정당성을 부여하는 것이었다. 그러니 관객을 감동시키는 할리우드 걸작 영화 앞에서 영화 비평가들은 이론을 배신하고 저널리즘적 비평을 택하는 이중적 태도를 취할 수밖에 없었다. 하지만 이제 이데올로기 비판의 시대는 저물어서 비평가들의 딜레마는 사라진 듯하다.

현실 모사론에 기반을 둔 리얼리즘 예술은 인류의 역사와 늘 함께

11) 전국 2,000개 이상의 스크린을 확보하여 스크린 독과점 논란을 일으켰던 <군함도>(2017년, 2,027개), <반도>(2020년, 2,575개)는 천만 관객을 동원하지 못했다.

해 왔다. 반환영주의 영화에 대한 책을 쓴 로버트 스탬은 역사상 무수한 리얼리즘들이 있어 왔으며 리얼리즘 예술을 하나의 조류나 방식으로 보지 말 것, 그리고 무조건 반동적인 것으로 보지 말 것을 조언하고 있다.¹²⁾ 실제로 잘 만든 대중영화는 많은 생각 거리를 남겨 비평가들의 호평을 받고, 대학의 강의실에서 논의되고, 사상가들의 사유의 매개체가 되고 있는 것을 보게 된다. 그런 점에서 다양한 분야의 이론을 망라하여 대중영화의 작동 매커니즘을 밝힌 이 책은 한국 대중영화론의 중요한 레퍼런스가 될 것이 틀림없어 보인다.

12) Robert Stam (1992), *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia UP, p. 14.