

# 임권택 영화의 민족주의 이데올로기와 민족 미학 비판

- <노는 계집 창>(1997) 을 중심으로

주유신\*

1. '임권택 신화'의 구성 과정과 맥락들
2. 임권택 영화의 민족주의 이데올로기
3. <노는 계집 창>, 민족사의 알레고리로서의 여성 섹슈얼리티
4. 임권택의 민족 영화 미학이 억압하는 것들

## 국문요약

임권택 감독의 존재는 한국 영화사 속에서 이미 하나의 '신화'라면, 그의 작품들은 현재 한국 영화 비평 담론 내에서 '정전(canon)'의 지위에 올라 있다. 그러나 그의 작품에 대한 비판이 거의 전무한 국내에서와는 달리, 좀 더 국제적인 맥락에서는 그의 작업이 갖는 의미를 회의어린 시선으로 바라보는 작업이 이제 막 시작되고 있다. 따라서 여기에서도 그의 영화들이 받아들인 평가와 호소력의 두 축이라고 할 수 있는 민족주의 이데올로기와 민족 영화 미학을, <노는 계집 창>이라는 텍스트를 중심으로 해서 비판, 해체해보고자 한다.

임권택의 영화들은 1980년대부터 민족 문화의 본질 또는 정수를 가장 훌륭하게 표현한다는 평가 속에서, 대표적인 민족 영화의 지위를 얻게 된다. 지역적 미학과 민족 역사를 통해 재능을 키워온 임권택은 이제 "민족주의가 민족적 정체성의 표지로 선택하는 전통은 고전화된다"는 점에서, 지배 권력의 이해와 조화로운 동거관계에 들어가게 되는 것이다.

---

\* 중앙대학교 영화학과 겸임교수

최근의 민족사를 역사쓰기 위해서 여성의 가장 비천하고 낙인찍힌(stigmatized) 섹슈얼리티라고 할 수 있는 ‘성매매’를 모티브로 끌어들이는 <노는 계집 창>(1997)은 한 여성과 더불어 우리 사회가 타락하고 오염되어 가는 과정을 더없이 선정주의적으로 묘사한다. 이런 플롯은 근대화, 산업화 과정에서 민족 내부의 통합성과 순수성이 사라져가는 현실에 대한 애도인 동시에 그 결과물인 분열과 타락으로부터 자기 구원을 시도한다는 양면적 의도를 지닌다. 즉 이 영화는 여성의 성과 육체에 대한 착취적인 사용 그리고 여성의 실제적인 삶과 살아있는 목소리에 대한 억압을 통해서 최근의 민족의 역사에 대한 ‘추상적이고 자기보상적인 알레고리’로 기능하는 셈이다.

임권택은 역사적 배경으로서의 전근대 한국, 아름다운 경관, 희생된 여성을 주요 모티브로 해서, 모욕과 경멸을 당하며 고통받는 여성을 미학화해왔다. 여기에서 여성들의 고통받는 육체는 지워지고 여성의 주체성은 철저하게 억압됨으로써 여성이 겪게 되는 고통과 한의 장면은 적당한 미학적 거리를 통해서 즐길 수 있는 대상이 된다. 즉 시각적 아름다움 속에서 여성의 구체적인 삶과 고통은 감금되고 타자화되는 셈이다.

결국 그가 끌어들이고 기반으로 삼는 민족적 담론은 민족의 고통과 비극을 육체적으로 훼손되고 정신적으로 모욕당하는 여성에게 집중적으로 투사하면서 알레고리화하는 동시에 그에 대한 구원과 보상을 초역사적인 자연과 초주체적인 남성의 몫으로 되돌림으로써, 불가피하게 ‘남성주의적 전환(masculinist turn)’을 이루게 된다.

이처럼 타자의 부정과 배제의 폭력을 되풀이하는 임권택 영화의 무매개적인 역사주의적 시야는 민족 내부의 이질적인 역사와 서로 다른 목소리들 그리고 갈등하고 경쟁하는 문화적 차이와 담론들을 절합해 내면서, 특정한 목적론과 퇴행적 전망에 가두어지지 않는 새롭고 전향적인 재현의 정치학으로 거듭나야 할 지점에 도달한 것으로 보인다.

---

## 주제어

여성 섹슈얼리티, 민족주의, 민족 영화, 알레고리, 미학주의

## 1. ‘임권택 신화’의 구성 과정과 맥락들

임권택 감독의 존재는 한국 영화사 속에서 이미 하나의 '신화'라면, 그의 작품들은 현재 한국 영화 비평 담론 내에서 '정전(canon)'의 지위에 올라 있다. 그는 <취화선>(2001)의 화가 “장승업처럼 자신과 싸우며 과거 충무로 도제 시스템에서부터 지금의 한국 영화의 새로운 부흥기에 이르기까지 자기 혁신으로 유일하게 살아남았다”<sup>2)</sup>는 점에서, 급격하게 변화하며 비극적 역사를 걸어온 우리 사회의 역사만큼이나 빠르게 부침해온 한국 영화사와 한국 영화계에서 '신화'의 지위를 갖기에 부족함이 없다. 또한 1980년대 들어 '작가'로 전환한 후에 한국 영화 고유의 미학을 독창적으로 일구어왔다는 평가나 <서편제>(1993)를 통해 얻게 된 '국민 감독'이라는 칭호 그리고 무엇보다도 2002년 칸 영화제에서의 감독상 수상을 통한 국제적인 인정은 그의 영화들에 어떤 이익계기도 불가능한 '정전'의 지위를 고스란히 부여해왔다.

하지만 40년이 넘는 그의 영화 경력과 백 여편에 달하는 그의 필모그래피 만큼 모순과 불일치로 점철되는 경우도 찾아보기 힘들 것이다. 그의 영화 작업 자체가 그려내는 역사와 그 영화들 속에서 묘사되는 우리 사회의 역사는 거의 동형구조를 띠면서 역동적이고 격렬한 동시에 보기 드문 참을성과 집요함을 내포하고 있다. 하지만 반면에 그의 영화들이 우리 사회의 지배 이데올로기에 대하여 순응적이거나 공모적이라는 혐의 역시 지울 수 없기 때문이다.

그의 영화들은 외세의 침탈, 일본에 의한 식민지 경험과 미국에 대한 신식민지적 종속, 전쟁과 분단 그리고 파행적인 근대화과 파시즘적 정치 체제로 이어지는 한국의 근현대사를 리얼리즘적 영화 언어와 제3세계의 비판적 지식인의 시각으로 절합하면서, '한국적'이라는 민족 정체성과 지역적 미학을 끊임없이 협상하고 모색해왔다. 그 결과 그의 작업과정과 그 결과물로서의 그의 작품들은 대내적으로는 지극히 획일적이고 총체화된 목소리를 통해서 전

2) 유지나, 「제2의 임권택을 키우자」, 동아일보, 2002, 5, 28.

폭적인 지지를 받고 있고, 대외적으로는 제3세계의 예술 영화에 대한 서구의 기대감을 충족시켜줄 수 있는 새로운 후보로 떠오르고 있다.

그러나 그의 작품에 대한 비판이 거의 전무한 채로 침묵당하는 국내에서와는 달리, 좀 더 국제적인 맥락에서는 그의 영화가 갖는 성과와 호소력을 회의 어린 시선으로 바라보는 직업이 이제 막 시작되고 있다. 그의 영화는 한편으로는 ‘환상적 민족주의’의 수사를 통해서 ‘지역’을 특별한 감성과 세계 속에서 생존하기 위해 필요한 힘을 제공하는 원천으로 바라보면서 초민족, 초문화의 시대에 한국의 지역적인 것(the local)을 상상하고 보존하려는 시도라고 할 수 있다. 그러나 다른 한편으로 이런 식의 토착적 지역주의는 중국의 5세대 영화들이 이미 노정했듯이, 스스로 동양적으로 되는 동시에 스스로를 민족지학화하면서 국내에서보다는 해외에서 더 감동을 주는 이국적 공간으로 퇴행<sup>3)</sup>하는 의미를 지닌다는 지적을 받는다. 즉 ‘임권택 영화의 낭만적인 지역주의 책략은 동시대 한국영화 산업의 전략적인 내부 지향 지역주의’<sup>4)</sup>로서, 환태평양의 불안정한 초민족적/탈식민주의적 영토와 전지구적/지역적 역학 안에서 한편으로는 위험한 것이자 다른 한편으로는 지역 문화 형성을 성공적으로 안착시킬 수 있는 가능성을 보여주는 ‘양가성’을 지니고 있다는 것이다.

임권택은 “경제적인 면에서 서로의 국경이 허물어지면 마지막으로 남는 것은 지역 문화일 것이고, 따라서 한 민족은 자기 민족의 색채가 빛을 발하는 형태로 살아남지 않으면 안된다”<sup>5)</sup>고 진단하면서, “우리 영화를 할리우드 영화 수준까지 끌어올리겠다는 야심으로 감독생활을 해왔으나 곧 무리한 욕심

3) 룩 윌슨, 「세계화를 향한 길 위의 한국 영화 세계 지역적 역학을 추적하기 혹은 왜 임권택은 이인이 아닌가?」, 김소영 외, 『한국형 블록버스터 이틀란티스 혹은 아메리카』(현실문화연구, 2001), 257-58.

4) 룩 윌슨, 251.

5) 이효인, 「임권택 감독론: 새로운 한국 영화의 지평을 열다」, 이효인 편저, 『한국의 영화 감독 13인』(열린책들, 1994), 27.

임을 깨닫고 살아남을 길은 차별화 뿐이라고 생각해 한국 사람이 아니면 만들 수 없는 영화를 만들기 시작했다”<sup>6)</sup>고 고백하고 있다. 그의 이러한 각성과 노력들은 이미 여러 차례 해외영화제에서의 수상<sup>7)</sup>을 통해 그 성과를 입증받았고, 전두환 정권에서 김대중 정권에 이르기까지 그의 영화들은 민족 또는 국가의 지배 이데올로기와의 어떠한 정치적 마찰이나 불편함도 없이 권위와 명예를 지닌 채로 예우받아왔다.

그러나 시각적으로 강렬한 화면들과 계급과 이데올로기의 모순으로 가득 찬 역사적 서사리는 그가 만들어낸 텍스트들의 표면을 넘어서서, 그 텍스트가 과연 무엇을 침묵시키고 배제하며 억압하는가를 ‘결을 거슬러서(against the grain)’ 읽어보게 되면 왜 그에 대하여 “영화적 남성성의 지역적 버전”<sup>8)</sup>이자 “남성주의적 욕망을 충족시키는 문화적 민족주의의 가공물”<sup>9)</sup>이라는 비판이 가능한지를 알 수 있게 된다.

우선 임권택이 한국 영화 담론 속의 중심핵으로 자리잡게 되는 과정은 전 지구적인 차원에서는 서구 중심의 다국적 자본의 흐름과 지배가 민족 국가의 경계를 위협하게 되는 시점과 맞물려 있고, 국내적인 차원에서는 ‘이념의 시대’가 저물고 우리 사회가 다원주의와 포스트모던의 단계로 접어들면서 가족이나 성역할을 비롯하여 전통적인 가치와 공동체적 결속이 약화되기 시작하

6) 동아일보, 2002년 12월 10일.

7) 1981년 하와이영화제에서 <만다라>가 대상을 수상한 것을 시작으로, <길소뜸>은 86년에 베를린영화제에서, <씨받이>는 87년 베니스영화제에서, <아제아제 바라아제>는 89년 모스크바영화제에서 각각 수상했다. 2001년 칸영화제의 경쟁부문에 한국 장편영화로는 최초로 <춘향전>이 초청되고 나서, 2002년 드디어 <취화선>으로 칸영화제에서 감독상을 수상하게 되면서 그의 경력은 절정에 이르게 된다.

8) Kyung Hyun Kim, "Korean cinema and Im Kwon-Taek: an overview", David E. James and Kyung Hyun Kim, eds., *Im Kwon-Taek: The Making of a Korean National Cinema* (Detroit: Wayne State University Press, 2002), 40.

9) Chungmoo Choi, "The politics of gender, aestheticism and cultural nationalism in <Sopyonje> and <The Genealogy>", David E. James and Kyung Hyun Kim, eds., 116.

는 상황을 배경으로 하고 있다.

전자는 학계를 비롯하여 사회의 여러 영역으로 하여금 '민족' 이슈에 집중하게 만들면서 민족적 정체성과 민족 간의 문화적 차이를 둘러싼 광범위한 논의들을 불러일으키게 되는데, 그 와중에 전통, 민족, 가족을 포함하여 근대화 과정에도 불구하고 손상되지 않은 채로 남아 있는 '전근대의 유토피아적 과거'를 일관되게 형상화해온 임권택의 영화가 주목받게 된 것은 당연한 일이었다. 또한 1990년대 이후 한국 사회가 직면하게 된 새로운 방향과 패러다임의 변화는 개개인의 가치관을 비롯하여 라이프 스타일을 커다란 폭으로 변화시키게 되는데, 마치 이에 조응이라도 하듯이 비슷한 시기에 등장하게 된 '코리안 뉴웨이브 시네마 Korean New Wave Cinema'는 불안정해진 남성 정체성을 애타게 재시각화하고 재약호화면서 가부장제라는 환상화된 통념을 새롭게 협상해내고자 했으며,<sup>10)</sup> 그 중심에 바로 임권택의 영화들이 자리잡고 있다.

그러나 무엇보다도 임권택의 영화들이 받게 된 스포트라이트와 평가는 그것들이 일관되게 담아내고 추구하는 특정한 민족주의 이데올로기와 민족적 영화 미학에 기반하고 있다고 볼 수 있다.

## 2. 임권택 영화의 민족주의 이데올로기

근대적 민족국가 건설에 실패한 한국 근현대사에서 민족은 항상 그리고 이미 도덕적 심판의 준거이자 역사적 판단의 잣대이어왔다. 더구나 박정희 이후 노태우 정권에 이르기까지 정치적 정통성이나 도덕적 설득력을 갖추고

---

10) Kyung Hyun Kim, "The New Korean Cinema: framing the shifting boundaries of history, class and gender"(dissertation of University of Southwestern California, 1998), 69.

있지 못했던 지배 체제들은 '민족주의'를 자신들의 권력을 합법화하고 국민을 동원하기 위한 주요 수단으로 이용해왔는데, 여기에서 비롯된 '문화적 민족주의(cultural nationalism)'는 일본의 식민지배 경험 이후 파괴되어온 민중 문화를 되살려 자기 이미지로 삼고 이를 토대로 문화적 민족주의의 감정에 호소함으로써 대중의 지지를 획득하고자 했다.<sup>11)</sup> “근대 국가는 벨벳 장갑을 낀 철권을 감추기 위해 통치의 마법적 수단을 사용”<sup>12)</sup>해왔는데, 바로 전후 한국의 경우에 그것은 지배 계급의 이해에 맞추어져 새롭게 가공되고 재구성된 민족의 전통과 문화였던 셈이다.

이러한 과정은 고유한 민족 정체성이라고 여겨지는 것을 반복해서 재현하고 각인시킬 수 있는 시각적 표현 기법이나 서사적 장치들의 어휘를 구비하게 된다. 대부분의 민족적 이데올로기들은 역사적 과거를 향한 회고적, 고고학적 태도 위에서 민족의 비전, 신화, 기억, 상징, 전통에 대하여 축적된 레파토리들을 갖고 있다.<sup>13)</sup> 또한 민족을 상상하도록 하고, 그 상상적 관계에 현실성을 부여해주는 주요한 이데올로기적 형식이 바로 '서사(narrative)'이다. 서사는 현실의 경험들을 통일된 구조 속에 기입하게 만드는 표상 구조로서, 바로 이를 통해서 상상을 규제하는 현실적인 효과를 갖는다. 그만큼 서사는 특정한 주체에 의해 만들어지는 것일 뿐만 아니라 그 자체로 주체를 만들어내는 기제이기도 하다. 따라서 민족 서사는 민족을 주어로 서술함으로써 민족을 주체로 구성하는 담론전략이라고 할 수 있고, 이러한 재현의 이데올로기를 통해서 국민들은 호명되고 통합되고 동원되는 것이다.<sup>14)</sup>

11) Chungmoo Choi, 130.

12) Michael Taussig, "Maleficium: State Fetishism", Emily Martin and William Pietz, eds., *Fetishism as Cultural Discourse*(Ithaca: Cornell UP, 1993).

13) Anthony Smith, "Images of the nation", M. Hjort and S. MacKenzie, eds., 45.

14) 차승기, 「해석의 정치학을 위하여: 신형기, 『민족 이야기를 넘어서』」, 『당대비평』, 2002 여름, 382-83.

그런데 “임권택의 작품에는 식민주의, 미학주의, 문화적 민족주의 노스텔지어 그리고 젠더가 상호 교차한다”<sup>15)</sup>는 지적처럼, 이미 임권택의 영화들은 ‘민족적 형상화’의 전범이라고 할 수 있는 지위와 현실적 효과를 획득하고 있다. 즉 그의 영화들은 민족주의적 시각을 표면화시키지 않더라도 민족의 삶과 정서를 탁월하게 형상화하고 민족의 역사를 은연 중에 써내려가고 있다는 사회적, 문화적 함의가 존재한다 이는 그에게 따라 다니는 ‘국민 감독’이라는 수사에 의해서 뿐만 아니라, 이미 ‘서편제 신드롬’이나 칸영화제에서의 감독상 수상과 같은 사건들이 말해주듯이 토착적, 지역적 소재와 감수성을 통해서 국내외에서 그가 거둔 성공과 명성에 의해서 뒷받침된다.

앞서 지적되었듯이, 박정희 정권 이래 관주도의 ‘공식적 민족주의(official nationalism)’가 허구적으로 날조되거나 지배 계급의 관점에서 선별된 전통과 문화들을 위에서 아래로 대중 조작적이고 주입적인 방식으로 강제해왔다면, 임권택의 ‘진정하고(authentic)’, ‘순수한’ 민족 문화에 대한 관심과 추구는 이러한 것들과 과연 얼마만큼 멀리 떨어져 있는 것일까? 그가 민족 문화의 정수 또는 본질로 제시하는 일련의 이미지들은, 수 세기에 걸친 역사적, 정치적 변화에도 불구하고 상대적으로 영향받지 않은 채로 남아 있는 문화적 연속성에 대한 그의 믿음에 기반하는데, 그런 점에서 이는 “무비판적이고 서정적으로 환기된 분명하게 오리엔탈리즘적이고 반역사적인 문화적 원시주의”<sup>16)</sup>로 정의될 수 있다. 또한 지구화 시대에 ‘민족적인 것’이 거의 유일한 대안이 될 수 있다고 바라보는 그의 시각은 동시대 한국의 상황인 모더니티와 포스트모더니티의 세계적인 포화 속에서 달아나고, 신식민주의 속에서 동시대의 한국이 가지는 역할과 변화의 물결을 스스로 외면<sup>17)</sup>하는 결과를 낳기도 한다.

15) Chungmoo Choi, *ibid.*, 121.

16) Frederick Buell, *National Culture and the New Global System*(Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1994), 77.

17) 립 윌슨, 260.



파르타 채터지에 따르면<sup>18)</sup>, 반식민 민족주의는 사회 제도와 실천의 세계를 물질적인 것과 정신적인 것의 두 영역으로 분리한다. 물질적인 것은 '외부의' 영역으로, 서구가 우월성을 갖는 경제, 과학, 기술 등에 대한 연구와 모사를 통해 얻어지는 반면, 정신적인 것은 '내부의' 영역으로, 문화적 정체성의 본질적 표지를 갖는다. 물질적 영역에서 서구의 기술에 대한 모방이 성공을 거둘수록, 정신적 문화가 갖는 차별성을 보존하고자 하는 요구 역시 커진다.

그런데 임권택의 영화 자체가 민족주의적인 색채를 띠는 것으로 전환되고 이에 대한 국가적 차원의 높은 평가와 재발견이 이루어지게 된 것이 경제가 급성장하면서 호황을 누리던 1980년대에 시작되었다는 사실은 바로 채터지가 지적한 이런 맥락과 연관된다. 박정희 정권의 '공식적 민족주의' 노선을 계승한 전두환 정권의 민족적 문화와 그 표현에 대한 요구는 물론이고 대중들의 이에 대한 암묵적인 동의와 승인이라는 두 가지 토대 위에서, 민족 내부의 본질적인 것, 정신적인 것에 대한 요구가 가장 설득력있게 묘사되고 있는 임권택의 영화는 1980년대부터 그 문화적 대표성과 영화적 우월성을 인정받기 시작한다. 지역적 미학과 민족 역사를 통해 재능을 키워온 임권택은 이제 직접적인 정치적 저항에 무관심해짐으로써<sup>19)</sup>, 즉 "민족주의가 민족적 정체성의 표지로 선택하는 전통은 '고전화'된다"<sup>20)</sup>는 점에서, 지배 권력의 이해와 조화로운 동거관계에 들어가게 되는 것이다.

"민족적 이데올로기의 중요 목표는 근대성이 야기한 개인과 사회의 단절이나 소외를 초월하는 과거를 통해 총체성과 연속성의 감정을 재창조하는 것"<sup>21)</sup>이기 때문에, 어떤 종류의 민족주의든지 간에 자신의 문화가 불변하고

18) Partha Chatterjee, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*(Princeton: Princeton UP, 1993), 6.

19) Kyung Hyun Kim, 2002, 35.

20) Chatterjee, 127.

21) T. H. Erikson, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*(London: Pluto Press, 1993),

다른 민족의 것과 다르다는 것을 보여주기 위해서 끊임없이 집단적 과거에 대한 공유된 기억을 끌어와서 민족 자체를 기억의 영토화의 산물로 만들어낸다. 그 결과 “민족의 단결을 유지하기 위해 잘못된 역사를 소유”<sup>22)</sup>하게 되고, 전체 중에서 선택되고 선별된 특정한 문화들은 물신화되게 되는데, 임권택 감독의 영화들만큼 이런 과정을 전형적으로 그리고 성공적으로 보여주는 경우는 드물기 때문이다.

### 3. <노는 계집 창>, 민족사의 알레고리로서의 여성 섹슈얼리티

이미 프레드릭 제임슨은 “모든 제삼세계 텍스트들은 매우 특수한 방식으로 반드시 알레고리적이다. 그들은 ‘민족적 알레고리(national allegory)’라고 불리는 것으로 읽혀질 수 있다”<sup>23)</sup>고 선언적으로 정식화한 바 있다. 그에 따르면, 서구의 문화와 예술은 사적인 것과 공적인 것, 시적인 것과 정치적인 것, 섹슈얼리티의 영역과 무의식적인 영역, 계급 및 경제의 공적 세계와 세속적인 정치적 권력의 영역 간의, 즉 한마디로 하자면 프로이트와 맑스 간의 근본적 분리를 보여주는 반면, 제삼세계 텍스트들은 사적으로 보이고 당연히 리비도적인 역학에 둘러싸여 있음에도 불구하고 반드시 민족적 알레고리의 형식으로 정치적 차원을 투사한다. 즉 제삼세계의 경우에 ‘사적이고 개인적인 운명에 대한 이야기가 항상 공적인 제삼세계 문화와 사회의 투쟁하는 상황의 알레고리’라는 것이다.

105, Susan Hayward, "Framing national cinema", Mette Hjort and Scott MacKenzie, eds., *Cinema and Nation* (London & NY: Routledge, 2000), 89에서 재인용.

22) Anthony Smith, "Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner's theory of nationalism", *Nations and Nationalism* 2:3, 382, S. Hayward, *ibid.*, 90에서 재인용.

23) Fredric Jameson, "Third world literature in the era of multinational capitalism", *Social Text: Theory/Culture/Ideology*, no.15, fall 1986, 69.

원래 알레고리라는 것은 비유와 의인화의 정교한 연속을 지시했지만, 점차 복잡한 의미화 과정을 거치게 되면서 깊은 층위에서 불연속적인 단절과 이질성 그리고 다의성을 지니는 문제로 변화되어 갔다. 그 결과 현재에 이르러 알레고리는 넓은 범위에 걸쳐서 존재하는 서로 다른 의미나 메시지들을 함께 발생시키는 것으로 정의된다.<sup>24)</sup> 그런데 지식인, 특히 정치적 지식인으로서의 제삼세계의 문화 생산자들은 자신이 만들어낸 텍스트 속에서 동시적이고 대조적인 메시지의 복잡한 작동을 통해서 미래에 대한 구체적인 전망을 열어젖히고자 하는 층동에서 자유로울 수가 없다.<sup>25)</sup>

그들은 따라서 일관되게 민족적 알레고리의 패러다임을 갖고 작업하게 되며, 더더구나 전세계적인 시스템과의 관련 속에서 자기 정체성을 끊임없이 고민하고 확인하면서 알레고리 구조에 익숙해지게 된다. 그만큼 제삼세계의 예술가들이 개인적인 이야기와 경험을 말한다든 것은 이미 그 자체로서 궁극적으로는 집단성 자체에 대해 힘겹게 말하는 것이 되고, 제임슨이 제3세계 예술이 불가피하게 담아내는 '민족적 알레고리' 또는 '상황적 의식'이라고 이름 붙인 이러한 부분은 바로 문화적 정체성을 둘러싼 담론들을 통해서 민족 혹은 국민(people)을 끊임없이 문화적으로 구성해내고자 하는 민족주의적 기획과 맞물려 고유한 서사적이고 텍스트적인 형식들을 창출해내게 된다.

임권택은 이미 <서편제>에서 유봉의 꿈이라고도 할 수 있는 '판소리의 완성'을 통해서, '민족적 이상의 증족과 한의 승화 그리고 여성의 희생을 통한 인간 구원'<sup>26)</sup>이라는 알레고리를 성공적으로 구현한 바 있다. 그렇다면 왜 임권택 감독은 <노는 계집 창>(1997)<sup>27)</sup>에서, 최근의 민족사를 역사쓰기 위해서 다름 아니라 여성의 가장 비천하고(bject) 낙인찍힌(stigmatized) 섹슈얼

24) Jameson, 73.

25) Jameson, 74, 77.

26) Chungmoo Choi, 2002, 120.

27) 이하 <창>으로 표시.

리티를 가시화시키는 ‘성매매’의 모티브를 끌어들이는 것일까?

‘몸을 파는 여성’이라는 모티브를 통해서 섹스에 대한 시각적 묘사를 최대화하는 영화의 전통은 이미 1970년대의 ‘호스텔스 영화’에서 시작되었지만 물론 지금까지도 한국 영화가 잘 거부하지 못하는 가장 선정적이고 대중적인 코드라고 할 수 있다. “노동계급 여성을 역사적으로 전유하는 데에 있어서 임권택은 의사포르노적인 가학증적 쾌락을 위해 시각적인 성적 회생화의 형식을 취한다”<sup>28)</sup>는 지적을 반드시 끌어들이지 않더라도, 이미 <서편제>에서부터 어떤 의도에서든지 간에 여성에게 가학증적인 서사를 전개시키면서 여성의 육체와 주체성을 훼손함으로써, ‘반식민지 민족주의는 자기 정체성을 여성적 타자로 설정함으로써 존립 가능하다’<sup>29)</sup>는 명제를 가장 분명하게 입증해왔다.

이미 1970년대의 ‘호스텔스물’과 1980년대의 ‘에로 영화’들을 통해서 한국 영화의 상상력의 많은 부분은 ‘도시의 일상적인 삶의 공간은 스크린에서 배제한 채로 창녀촌, 여관, 술집, 룸 살롱, 카바레 등, 에로틱한 공간만을 찾아다니는’<sup>30)</sup> 자기 한계 속에 가두어져왔다. 특히 1980년대에 ‘3S 정책’을 통해 섹스 산업이 폭발적으로 성장하게 되면서, 한국 사회는 시장의 원리를 통하여 성적 쾌락의 영토를 적극적으로 노골적으로 식민화하기 시작한다. 이는 한편으로 도덕적 위기감을 지어내면서, 타락의 기원이자 온상으로 여겨지는 여성의 몸과 성, 나이듦은 물론 성매매 공간 역시 게토화시킨다. 1980년대를 대표하는 ‘에로 영화의 붐’은 후기 산업사회가 가능케한 대량소비와 오락산업의 성장에다가 여성의 육체적, 성적 이미지에 대한 착취적인 사용이 결합

28) David James, “Im Kwon-Taek: art cinema and Buddhism”, 미발표 원고, Kyung Hyun Kim, 1998, 107에서 재인용.

29) 최정무, 「한국의 민족주의와 성(차)별 구조」, 일레인 김, 최정무 편저, 『위험한 여성: 젠더와 한국의 민족주의』 (박은미 옮김, 삼인, 2001), 42.

30) 김소영, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』 (영화당, 1996), 119.

하면서 대중적 성공을 거둔 사례라고 할 수 있다.

이런 맥락에서 볼 때, 또 다시 ‘성매매 여성’이라는 힘없고 비천하고 오염된 여성의 이미지를 끌어다가 관객의 관음증적, 가학증적 욕망에 적극적으로 호응하는 임권택 감독의 <창>은 바로 1980년대 ‘에로 영화’의 계보를 잇는 위치를 차지한다. 그런데 이미 세계적인 평가를 받은 한 감독이 그러한 계보 속에 스스로를 위치지우면서, 그 무의식의 한 권에서 ‘여성혐오증’을 드러내는 또 한편의 ‘퇴행적인 멜로드라마’를 만들었다는 사실은 놀라울 뿐이다.

그 결과 <창>은 최근의 임권택 영화들 중에서 드물게 국내에서도 전혀 비평적으로 높이 평가받지 못했을 뿐만 아니라 국제적인 주목을 끄는 데에도 실패했다. 이는 이 영화가 ‘여성의 더럽혀진 육체에 의해서 재현된 민족 만들기’<sup>31)</sup>라는 관습적이고 상투적인 역사쓰기의 방식 그리고 ‘오염되지 않은 남성 주체에 의한 한 여성의 구원’이라는 남성중심적인 환상의 서사에서 벗어나지 못하기 때문이다.

그러나 통합적, 동질적 그리고 순수 지향적인 ‘민족주의’ 개념을 서사화해 온 그의 영화 궤적에서 여성의 섹슈얼리티가 타자화되는 것은 논리적으로 볼 때 필연적인 귀결이라고 볼 수 있다. 그의 영화들 속에서 민족주의 내부의 ‘공백(void)’을 메꾸는 여성은 허구적인 통합성과 동질성 그리고 순수성을 담보하는 역할을 하기 때문이다.

그런데 <창>은 그의 ‘토착적, 내부지향적 지역주의 전략’이 양가성을 갖듯이, 한 여성과 더불어 우리 사회가 타락하고 오염되는 과정을 더없이 선정주의적으로 묘사하는 동시에 그 과정을 통해서 역설적으로 민족의 통합적인 동질성을 유지하고, 위협적인 근대화, 산업화 과정이 배태한 분열과 타락으로부터의 자기 구원을 시도한다는 양면적 의도 역시 지니고 있다. 즉 이 영화는

---

31) Kyung Hyun Kim, 2002, 39.

여성의 성과 육체에 대한 착취적인 사용 그리고 여성의 실제적인 삶과 살아 있는 목소리에 대한 억압을 통해서 최근의 민족의 역사에 대한 '추상적이고 자기보상적인 알레고리'로 기능하는 셈이다.

조지 모스 George L. Mosse에 따르면 품위있고 올바른 매너와 도덕 그리고 섹슈얼리티에 대한 적절한 태도를 가르키는 '점잖음(respectability)'이라는 용어는 민족주의가 핵심적 역할을 하는 역사를 지니고 있다. 즉 민족주의는 섹슈얼리티를 통제하면서 변화하는 성적 태도들이 '점잖음'이라는 기준 속으로 흡수되고 길들여지기 위한 수단을 제공한다<sup>32)</sup>는 것이다. 그런데 제3세계의 민족주의의 경우에 자신들의 민족주의가 정신적 우월성과 남성적인 고결함을 간직하고 있다고 주장하기 위해서 섹슈얼리티 영역에 대한 개입과 통제는 더 심화되게 된다. 따라서 여성의 순결한 성과 신체는 더럽혀지지 않고 유린당하지 않은 남성중심적 민족(homonational), 즉 남성동일적 사회(homosocial)의 정체성에 대한 은유로 기능한다.<sup>33)</sup> 즉 민족적 상징으로서의 여성은 전통적 질서, 민족의 영원성과 불변성의 수호자이자 점잖음의 체현자이고, 따라서 남성은 강함과 능동성으로 정의된다면 여성은 아름다움과 수동성으로 정의<sup>34)</sup>되는 것이다.

결국 반식민적 민족주의 담론은 도덕적 순결을 요구하게 되고 이러한 정치적 요구는 여성의 육체와 성을 대상으로 해서 집중적으로 투사된다. 이는 민족을 순결한 것으로 상상하고 단일화된 것으로 구성해내기 위해서 젠더화된 수사를 동원하여 '민족'이라는 이름 하에서 여성의 주체성을 억압하고 여성의 존재를 비가시화시키는 동시에 민족의 범주에서 배제되고 부정되는 '타락한 여성'의 기호를 통해서 역설적으로 '상상의 구성물'로서의 민족을 재탄생

32) George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Middle Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985), 1, 10.

33) 최정무, 28.

34) Mosse, 17.

시키는 의미를 갖는다. 따라서 <창>에서 여성의 육체는 민족의 외상과 수치를 상징하는 ‘성매매 공간’으로 끊임없이 알레고리화되고, 언어화될 수 없는 또는 언어화를 벗어나는 민족사의 아이콘과 스택타클이 된다.

<창>은 현재 시제로 성매매의 공간을 자동차로 트래킹하는 씬으로 시작한다. 이 프롤로그 씬에서 빨간 조명의 성매매 공간과 그 안에 전시되는 여성의 육체들 그리고 그 안에 내포된 과잉된 성애의 경제는 일정한 거리를 둔 외부자의 시선으로 관찰된다. 여주인공 영은의 행방을 묻는 길룡을 통해서 과거 시제로 되돌아간 영화는 이후에 가난과 무지, 소외와 무기력감 속에서 성매매 여성으로서의 삶을 유전하게 되는 한 여성의 행로와 나란히 섹스 산업의 급격한 발전 속에서 점차 도덕적, 윤리적으로 타락해가는 한국 사회의 모순과 파행성에 대한 묘사를 병치시킨다.

그런데 이 과정에서 영화의 대부분을 차지하는 것은 ‘성의 거래’라는 외피 속에서 이루어지는 남성들의 파렴치하거나 일탈적인 성적 행각들 그리고 그에 대한 맞짝(counterpart)이자 불가결한 파트너로서의 여성들의 육체에 대한 끝없는 ‘성화(sexualization)’이다. 물론 거의 에피소드 구조를 갖는 일종의 ‘성적 욕망의 역사’는 일견 무질서하고 경계없어 보이는 그 영역에 개입하여 질서와 경계들 그리고 의미화와 해석의 가능성을 제공해주는 선형적이고(linear) 기념비적이며(monumental) 공적인(public) 역사에 의해서 지속적으로 절합된다.

물론 영화 속에서 ‘오염과 타락의 하향 곡선’으로 쓰여지는 1979년 이후의 역사는 결국 무자비하고 파괴적인 방식으로 이루어지는 자본의 지배 그리고 파행성과 비민주성을 내포하고 있는 근대화 과정에 대한 불안과 위기감을 그 기저로 삼고 있다. 그러나 텍스트의 표면에서 그 불안과 위기감은 과잉성애화된 여성의 육체 그리고 온갖 육체적 질병과 정신적 붕괴의 근원이자 담지자처럼 여겨지는 여성성으로 전치된다. 한 예로, 성매매 여성들이 집단으로

목욕을 하러 간 장면에서 그녀들의 벗은 몸들 위로, 성매매 공간을 찾은 어린 이들을 “이 곳은 세상에서 제일 타락하고 오염됐고 더러운 갈보년들이 썩은 몸뚱어리를 파는 매음굴”이라고 꾸짖는 아버지의 말이 병치된다. 그녀들의 티질 듯한 육체와 빛나는 젊음은 한 가부장의 비난과 저주의 목소리에 뒤덮이면서 순식간에 더 할 수 없는 위험과 나락의 근원으로 의미화되고, 이는 영화 전체에서 시각화되는 여성들의 성적으로 유혹적이고 자기 통제를 결여한 모습을 근본적으로 비난하는 메시지로 확장된다.

원래 민족주의 담론은 혈연관계(어머니 조국), 가정(고향)과 같은 어휘를 사용해서 여성을 집단 정체성의 상징적 저장소로 사용한다.<sup>35)</sup> 그 결과 민족 정체성과 문화적 차이의 요소들은 여성에 대한 통제라는 형식으로 절합되면서 여성과 그들의 섹슈얼리티에 대한 통제는 민족적 과정에 중심적인 위치를 차지한다. 여성은 ‘민족의 어머니’이자 민족 집단의 경계를 재생산하는 자 민족적 차이의 특권화된 기표<sup>36)</sup>여야 하지만, 이미 성매매 여성들은 그러한 범주의 여성에서 근본적으로 벗어나 있는 자들이기 때문이다.

민족의 관점에서 여성은 처녀와 어머니라는 두 가지 범주로 양분되면서, ‘오염되지 않은 처녀지’, ‘어머니 조국’과 같은 은유가 생겨난다. 그러나 성매매 여성은 두 가지 범주 모두에서 벗어난다는 점에서 ‘민족의 주체’ 또는 ‘민족의 성원’의 자격을 박탈당한다. 더구나 생산과 재생산의 구분은 사회와 가정, 공적인 영역과 사적 영역이라는 이분법과 맞물리면서 일과 쾌락(성)이라는 이분법으로 이어지는데 성매매 여성은 이런 이분법 역시도 교란시키는 곤란한 존재이다. 따라서 성매매 여성은 정숙하고 의무감있는 여성의 이미지에 의존하고 있는 ‘여성으로서의 민족(the nation-as-woman)’<sup>37)</sup>이라는 범주

35) Deniz Kandiyoti, "Identity and its discontents: women and the nation", Patrick Williams and Laura Chrisman, eds., *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader* (NY: Columbia UP, 1994), 382.

36) Kandiyoti, 376-77.



에서 배제되면서, 통제불가능하고 위협적이며 차이를 표지하는 외부자가 된다.

이 과정에서 우리 사회의 부침 및 급격한 변화와 평행하는 여성의 육체의 역사와 섹슈얼리티의 전개 과정은 다름 아니라 최근 20여년 간의 우리 사회의 ‘살아진 경험(lived experience)’과 ‘육체화된 기억(embodied memory)’을 대변하고 압축하는 동시에 ‘대주체(Subject)’로서의 민족이 이에 대해 느끼는 감정을 매개하는 역할을 한다. 수잔 헤이워드<sup>37)</sup>에 따르면, 민족주의 담론은 작인(agent)과 권력에 대한 젠더화된 금지를 유지하는 추상적인 방식으로 강간이라는 실제적 개념을 이용하고, 따라서 강간은 여성 육체를 전유하는 남성 중심적 서사 속에서 민족의 곤경을 성애화하는 주된 방식이 된다.<sup>38)</sup> 즉 여성의 육체는 훼손되고 능멸받고 스스로 타락하는 과정을 거치면서 한 민족의 삶과 죽음, 흥망성쇠의 장소가 되는 동시에 민족적 불안정성을 보여주는 수단이 되어가는 셈이다.

<창>에서 민족의 오욕에 찬 역사가 여성의 육체와 성으로 알레고리화되는 과정은 여성의 시간과 공간을 남성중심적 담론과의 관계 속에서 타자화시키고 종속시키는 과정과 병행된다. 우선 그녀가 옮겨 다니는 공간들은 비천하고 주변화된, 민족적 문화와 공동체의 유기체적인 전체에서 벗어나거나 비어 있는 부분들인 반면, 그 공간성은 생생하게 시각화되고 과도하게 성애화됨으로써 마찬가지로 비천하고 주변화된 그녀의 육체성과 구분불가능할 정도의 동형구조를 이루게 된다.

시간의 차원에서는, 박정희 정권이 역사에서 퇴장하게 되는 1979년을 시작으로 해서 그려지는 한 여성의 타락의 여로는 영화 내내 추구되는 ‘고향’이

37) Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer and Patricia Yaeger, eds., *Nationalisms and Sexualities*(NY: 1992), "Introduction".

38) Susan Hayward, "Framing national cinema", Mette Hjort and Scott MacKenzie, eds., 98.

리는 모티브와 어우러져서, 한 마디로 '박통 시절'에 대한 향수어린 이상화라는 혐의를 거두기 힘들게 만든다. 더구나 여주인공이 그려보이는 역사는 '성적 궤도'만을 중심으로 강박적으로 가시화되면서, 그녀의 고유한 '자아 서사'는 누락되거나 전치되고 전체적으로는 비가시화된다. 이는 영화 속에서 여성과 남성의 시간이 뚜렷하게 대조되는 것으로 이분법적으로 그려지는 것과 관련된다. 남성의/공적인 시간을 상징하는 뉴스와 역사적 사건들은 동질화와 총체화를 지향하면서 선형적, 기념비적, 상징적인 시간의 흐름을 대표한다면, 여성의/사적인 시간은 타락과 반복, 회귀를 통해서 복수적, 탈집단적, 이질적 시간을 그려내기 때문이다.

원래 역사쓰기를 통한 과거의 상상은 '기억'이 된다는 점에서, 이 기억을 서술하고 재현하는 이야기의 장악은 과거의 장악이며 하나의 현실을 부여하는 억압의 방법이다.<sup>39)</sup> 그런데 임권택은 여성들의 삶의 역사, 육체의 역사를 끊임없이 선정적인 이미지 속으로 미끄러지게 만들면서, 그 넘쳐나고 불균질적이며 질서없어 보이는 역사를 라디오와 역사적 다큐멘트들을 통해서 제시되는 공적 역사의 궤도를 통해서 봉쇄하고 질서지우며 침묵시키는 전략을 사용한다.

기본적으로 <창>의 서사는 '다수의 남자들에 의한 여성의 희생화'와 동시에 '한 남성에게 의한 여성의 구원'이라는 플롯을 따라가면서, 남성 주체의 시선으로 여성의 욕망을 읽어내고 충족시키며 의미지우는 구성을 취한다. 거세된 듯이 유약하고 한없는 이해와 배품이라는 전통적인 여성의 성역할을 수행하는 길룡은 영은의 '고향 찾기'와 '귀향'에 대한 꿈을 연장시키고 추구하는 것을 도와주면서 결국 그 자체가 돌아가서 안착해야 할 '고향'이자, 그러한 고향 자체를 상징하는 '자연'으로 전치되고 궁극적으로는 시대를 초월

39) 신형기, 「민족 이야기를 넘어서」, 『당대비평』 13, 2000년 겨울, 172.

한 민족의 정신과 심미화된 민족의 표상의 위치를 차지한다.

#### 4. 임권택의 민족 영화 미학이 억압하는 것들

임권택의 영화들은 이처럼 일관되게 ‘심미화’를 추구하여 도덕적 판단과 내적 억압에 대한 반성을 가로막는 전형적인 민족주의 이데올로기의 예술적 전략을 구사함으로써, 여성을 향한 공격적이고 거친 리비도의 힘과 여성의 성과 육체에 대한 착취적인 사용의 충동들을 여러 겹으로 포장하여 제시한다. 이미 중국 5세대의 영화, 특히 그 중에서도 장이모우의 영화들은 ‘몽리’라는 아이콘을 통해서 자신의 육체를 의식적으로 드러냄으로써, 오리엔탈리즘 자체의 관음증을 의식하는 자기전시를 취하고 스스로 보여지기의 주체가 된다는 지적을 받은 바 있다.<sup>40)</sup>

그런데 임권택의 미학주의 역시 비슷한 맥락에서 젠더화된 방식으로 의미화되는 오리엔탈리즘적 미학의 내면화에 대해 무비판적일 뿐만 아니라, 타락하고 오염된 여성의 지친 이미지를 통해서 근대화와 지구화 과정에서 희생된 민족을 상징한다는 점에서 한층 더한 상투성과 비성찰성을 드러내고 있다고 할 수 있다.

그의 영화 속에서 여성에 대한 이러한 비성찰적인 전유와 상투적인 알레고리화가 가능한 것은 바로, 끊임없이 내부와 외부를 가르고 자기와 타자를 차이짓는 민족주의 담론 자체의 경향으로 인해서 가능해진다. 앞서 채터지가 지적했듯이, 물질적/정신적인 이분법에 기반하여 자기 정체성을 구성해온 제삼세계의 반식민적 민족주의는 외부/내부, 세계/가정이라는, 이데올로기적으로 더 강력한 이분법으로 스스로의 논리를 확장한다. 물질적인 것은 단순히 외적인 것으로, 정신적인 것은 진정한 자신이자 본질적인 것으로서 내부의

40) 윌슨, 264.

것으로 정의되고, 이는 다시 가정과 세계라는 사회적 공간의 분리로 이어진다. 세계는 외적, 물질적 영역으로 전형적으로 남성적인 것이라면, 가정은 본질적으로 물질적 세계의 세속적 행위에 오염되지 않아야 되고 여성으로 표상된다.<sup>41)</sup>

따라서 물질적/정신적 이분법은 궁극적으로는 남성적/여성적이라는 특질과 조응하게 되는데, 그 결과 정신적/내부/가정의 범주에서 벗어나는 여성들은 민족의 범주 자체에서 배제되거나 비가시화되는 결과가 생겨난다. 허위적인 본질론에 빠져 있는 이분법적 틀이 결국은 민족 내부의 타자를 만들어내면서, 가차없이 대상화시키거나 기각시켜버릴 수 있는 내적 역학을 만들어내는 셈이다.

임권택은 <씨받이>(1986)에서 <아다다>(1988)와 <서편제>(1993)를 거쳐서 <춘향뎐>(2000)에 이르기까지, 역사적 배경으로서의 전근대 한국, 아름다운 경관, 희생된 여성을 주요 모티브로 해서, 모욕과 경멸을 당하며 고통받는 여성을 미학화해왔다.<sup>42)</sup> 강제된 침묵 속에서 그들의 고통받는 육체는 지워지고 여성의 주체성은 철저하게 억압됨으로써 '희생되지만 인고하는 아름다운 여성'이라는 한국다움의 상상적 기표가 탄생하는 것이다. 이런 식의 미학화는 바로 내용적인 차원에서 전개되는 여성의 한을 시각적인 기호들을 동원해서 압도하고 거리두게 만드는 그의 영화적 전략에 의해서 가능해진다. 즉 '한'은 여성의 곤란과 고통을 의미화하는 대신 한국 영화 미학의 신화를 은밀하게 전개시킴으로써, 여성이 겪게 되는 고통과 한의 장면은 적당한 미학적 거리를 통해서 화면 위에 즐길 수 있는 대상으로 전시되는 것이다.<sup>43)</sup>

여기에서 그의 영화를 격찬하게 만드는 주요한 요인이라고 할 수 있는 '자

41) Chatterjee, 120.

42) Eunsun Cho, "The female body and enunciation in <Adada> and <Surrogate Mother>", David E. James & Kyung Hyun Kim, Eds., 85-86.

43) Eunsun Cho, 90.

연의 아름다움'을 담아내는 화면들은 바로 간단없이 전개되고 심화되는 여성의 고통을 더없는 노스탤지어와 파토스로 감싸안아 신화의 차원으로 끌어올림으로써 미학화하고 물신화하는 역할을 한다. 즉 시각적 아름다움 속에서 여성의 구체적인 삶과 고통은 감금되고 타자화되는 셈이다.

이러한 그의 미학을 더 한층 숭고한 것으로 의미화시켜내는 또 다른 모티브는 바로 끝없는 상실감과 이에 따른 애도의 정서이다. <서편제>를 비롯하여, <만다라>(1981), <아제아제 바라아제>(1989), <개벽>(1991)에 이르기까지 그의 많은 대표작들이 일종의 '로드 무비'의 성격을 띠고 있다는 데에서 알 수 있듯이, 그의 영화 전체와 주인공들의 정서를 지배하는 주된 동기는 바로 '상실의 메타포'라고 할 수 있다. 그들은 때로는 예술적 완성이나 구도의 꿈을, 때로는 구국이나 민중계도의 꿈을 추구하지만 결국 지연된 성취나 완전한 실패의 지점에 다다르게 되는데, 그러한 과정 자체는 집이 갖는 안전감, 민족이라는 상상된 허구가 주는 충만감을 철저히 빼앗긴 채로 진행된다. 그래서 그들의 여정과 삶 자체에 비극적인 아우라를 부여한다.

이미 한국의 민족적 역사쓰기는 거의 항상 식민주의의 경험에 의해 고통당하고 마비된 것으로 재구축되어 왔고, 여기에다가 전쟁과 분단은 개인들이 응집성있는 자기를 찾지 못하게 하는 동시에 역사적 고통에 의해 오염되고 지친 몸을 정화하는 조화롭고 공동체적인 공간을 찾아 헤매게 만들었다.<sup>44)</sup> 따라서 한국 영화 속에서 '길'이라는 모티브는 단순히 여정의 공간적 배경에 그치는 것이 아니라, 민족 정체성에 가해지는 위협이 각인되고 응집된 민족 정체성이 끊임없이 추구되는 장소이자, 민족적 운명의 굴레에서 자유롭지 못한 개인들에게 전가되는 고통과 불안정성이 표현되고 절합되는 장소이기도 하다. 이런 맥락에서 길은 단순히 이행의 일시적 장소가 아니라, 기억이 활성화

44) Kyung Hyun Kim, 1998, 132.

화되고 죽음이 애도되며 민족의 정체성이 놓여지는 장인 셈이다.<sup>45)</sup>

이러한 상실의 이미지와 아우라는 제3세계의 남성성과 근대성이 맺게 되는 부정적, 외상적 관계에서 비롯된다. 양자의 관계는 대체로 역사적으로 불운한 것으로서, 물질적이거나 공적인 영역에서 역사적으로 불구화되고 제거된 한국의 남성성은 비정상성, 불안, 불능의 표지가 되고, 그 주체성을 지도그릴 수 없는 이러한 한국의 남성성은 불안하고 목적없는 것에서 벗어날 수 없기 때문이다.<sup>46)</sup>

그런데 스코트 맥켄지에 따르면, 민족 정체성은 과거에 대한 공유된 신화에 기반하여 역사적 투쟁들을 말소하는 방식으로 기능하면서 그 자리에 '전통적인 것'에 대한 무해한 명제들을 위치시킨다. 민족 정체성에 대한 이러한 자기 모방적인 실천은 그 과정에서 역사적 리얼리티를 생략하고 말소하는 동시에 스스로의 이미지를 식민화한다. 즉 스스로를 모방적으로 재현하면서 자신 스스로를 상상된 타자로 바라본다는 것이다.<sup>47)</sup>

그 과정에서 남성 주체에게 주어진 '근대라는 짐'은 땅의 자연적 생명을 훼손시킨 역사로 간주되며, 이에 따른 분노와 자기연민은 훼손되지 않은 유토피아적 과거와 순결한 정신성이라는 이상을 끊임없이 추구하고 갈망하는 정서와 행위로 이어진다. 이는 당연히 또 하나의 관념으로서 '한국다움'이라는 것과 '민족적인 것'을 구성해내는데, 따라서 임권택의 영화들은 급속하게 발전한 산업 국가의 면모를 숨기면서 신성하고 더럽혀지지 않은 곳, 즉 개발되지 않은 처녀지'로서 한국을 재발견하는 오리엔탈리즘적인 이국적 정서를 불러일으키게 된다.<sup>48)</sup> 임권택 영화의 이런 측면은 바로 레나토 로잘도 Renato Rosaldo가 '제국주의적 향수'라고 이름지은 것, 즉 식민 종주국이 식

45) *ibid.*, 156.

46) Kyung Hyun Kim, 1998, 206.

47) Scott MacKenzie, "Mimetic nationhood", Susan Hayward, ed., 254.

48) 최정무, 41.

민지 지배를 위해 파괴해버린 토착 문명에 대하여 향수나 상실감을 갖는 것<sup>49)</sup>을 자기 안에서 복제하면서, 이미 자기 안에서 타자화되어버린 공간들을 마치 관광객들의 시선처럼 그려내는 것이라고 밖에 볼 수 밖에 없다.

결국 그가 끌어들이고 기반으로 삼는 민족적 담론은 민족의 고통과 비극을 육체적으로 훼손되고 정신적으로 모욕당하는 여성에게 집중적으로 투사하면서 알레고리화하는 동시에 그에 대한 구원과 보상을 초역사적인 자연과 초주체적인 남성의 뒤편으로 되돌림으로써, 불가피하게 '남성주의적 전환 (masculinist turn)'<sup>50)</sup>을 이루게 된다.

그러나 “문화를 더 호전적으로 정치화된 용어로 바꾸는 과정에서, 향수적인 민족주의를 사용하는 데에 따른 모순들은 점점 더 커지게 된다”<sup>51)</sup>는 지적에서도 알 수 있듯이, 근대라는 폭력적 경험과 민족 내부의 모순을 도덕적 정화와 미학적 포장을 통해 돌파하고 덮으려는 그의 노력은 몰화된 리얼리즘과 정형화의 한계 속에 갇히는 동시에 타자의 부정과 배제의 폭력을 되풀이하는 자기 한계를 노정하게 된다. 따라서 이제 그의 무매개적인 역사주의적 시야는 민족 내부의 이질적인 역사와 서로 다른 목소리들 그리고 갈등하고 경쟁하는 문화적 차이와 담론들을 절합해내면서, 특정한 목적론과 퇴행적 전망에 가두어지지 않는 새롭고 전향적인 재현의 정치학으로 거듭나야 할 지점에 도달한 것으로 보인다.

49) Renato Rosaldo, "Imperialist Nostalgia", *Culture and Truth* (Boston: Beacon Press, 1989), 최정무, 41에서 재인용.

50) Kyung Hyun Kim, 1998, 108.

51) Frederick Buell, *National Culture and the New Global System* (Baltimore and London: The Hopkins UP, 1994), 72.

Comments on ideology of nationalism and national aesthetics  
of Im Kwon-taek's films  
- centered on Chang (1997)

Joo, You-Shin

The name of Im Kwon-taek already becomes a kind of myth in Korean film history and his works have been entered on the status of canon in discourse of Korean film criticism. Different from domestic discourse where critical comments on his works can be barely found, suspicious opinions are, nevertheless, about to emerge from international context. I will hereby criticize and deconstruct nationalism and national cinematic aesthetic, which are both axes of criticism poured in his films and considered as their appealing factors, concentrating on Chang.

Im Kwon-taek's films have been positioned on the status of representative national cinema through general criticism that his films excellently represent essence or genuineness of national culture from 1980s. Im Kwon-taek, who has improved his talents through local aesthetic and national history, now sets up harmonious and collusive relationship with interests of dominant power in an aspect that "The tradition chosen as a mark of national identity is classicized."



In order to write contemporary national history, Chang, takes 'prostitution', women's most abject and stigmatized sexuality, as a motif and sensationally describes the procedure that our society has been corrupted and contaminated through a woman's life. The kind of plot has both-faced intentions, which are the mourning toward a reality that national unity and purity disappears in the process of modernization and industrialization and an attempt of self-salvation from disruption and depravity, which are the very result of modernization and industrialization. The film, in other words, functionates as an 'abstract and self-compensational allegory' for contemporary national history through the exploitative use of women's sexuality and bodies and repression on women's real life and lived voices.

Im Kwon-taek has used pre-modern society in Korea as historical background, splendid scenery and sacrificed women as the main motive, and especially aestheticized women's suffering from indignity and contempt. While women's suffering bodies are vanished and her subjectivity is thoroughly suppressed, the scene of suffering and grief that women experience becomes enjoyable spectacle in an aesthetic distance. Othering and imprisoning women's real lives and suffering happen in visual beauty.

Finally, the national discourse that makes a base of his films projects national suffering and tragedy on bodily destroyed and mentally insulted women and make her an allegory. Salvation and compensation on her, at the same time, become a portion of super-historical nature and super-subjective male and in the result masculinist turn happens.

Non-mediated historical perspective seen in Im Kwon-taek's films reiterate negation of other and violence of elimination. Now, it is time that his films need

to convert into new and reformative politics of representation free from specific teleology and regressive perspective with articulating heterogeneous history and diverse voices from the national inside and conflictive and competitive cultural difference and discourse.

---

Key Words

female sexuality, nationalism, national cinema, allegory, aesthetic

\* 위 논문은 4월 10일 투고되어, 5월 27일 심사 완료 후, 6월 3일에 게재가 확정되었음

K C I