

# <비정성시>와 <박하사탕>의 멜로드라마적 기억

김수연\*

1. 머리말
2. 멜로드라마 - 장르와 그 특성적 코드
3. “아래로부터의 역사”를 표현하는 멜로드라마
4. 백색공포의 멜로드라마 - <비정성시>
5. 광주가 남겨준 기억 - <박하사탕>
6. 맺는말 - 동아시아와 멜로드라마적 기억

## 국문요약

이 글에서는 영화에 국가(nation)의 트라우마적 역사가 어떻게 대중적 기억(popular memory)의 방식으로 재현되었는가를 두영화 <비정성시>(허우 샤오시엔 감독, 대만, 1989)와 <박하사탕>(이창동 감독, 한국, 2000)을 통해서 고찰한다. 두영화는 각기 다른 역사적 시공간에서 일어나지만, 국가정부가 자기 내부의 존재, 즉 시민을 죽인다는 서로 비슷한 국가적 트라우마를 영화적으로 “포착”하려 하였는데, 이때 멜로드라마적 코드를 사용함으로써, ‘고통의 서사’를 생산한다. 이때 가해자와 피해자가 모두 포함될 수 있는 균질한 희생자 공동체(homogeneous victimized community)를 만들어내고, 대중적 기억이 국가적 역사(national history)에 대항적으로 유지하던 비판적 차이를 지워버린다. 이 과정에서 특히 두 작품의 멜로드라마적 코드는 보편적으로 통용되는 젠더화된 이데올로기에 기대고 있다.

---

\* UC San Diego, 문학과 박사과정 수료

두 영화에서 트라우마적 역사를 멜로드라마적 코드로 서술하는 것, 즉 멜로드라마적 기억에 관한 코드를 읽는 작업은 좁게나마 ‘동아시아 적’이 무엇인가를 고찰하는데 도움을 준다고 본다. 이는 ‘동아시아 영화가 상업적 성공에 힘입어 하나의 상품으로 포장되고 있는 현재의 영화학에서 직면하고 있는 문제를 비판적으로 읽는 작업이다. 멜로드라마적 코드를 간파해냄으로써 젠더화된 기억이 갖는 억압성을 통찰해내는 작업은 “비판적 방법으로서의” 동아시아를 상상해보게끔하는 이론적 실천이다.

---

## 주제어

멜로드라마적 코드, 트라우마적 역사, 대중적 기억, 피해자/희생자, 젠더화, 근대성, 아시아

과거를 역사적으로 설명한다는 것은 “정말 있었던 그대로” (랑케) 인식하는 것은 아니다. 그것은 위협의 순간에서 번쩍 일 때의 기억을 **포착**한다는 뜻이다.

—발터 벤야민, <역사철학개론>

## 1. 머리말

이 글에서는 영화에 국가nation의 트라우마적 역사가 어떻게 대중적 기억 popular memory의 방식으로 재현되었는가를 고찰할 것이다. 동아시아라는 지역권으로 묶일 수 있는 대만과 한국, 그 두 국가에서 나온 <비정성시> (허우 샤오시엔 감독, 대만, 1989)와 <박하사탕> (이창동 감독, 한국, 2000)의 서사는 각기 다른 역사적 시공간에서 일어나지만, 국가정부가 자기 내부의 존재, 즉 시민을 죽인다는 서로 비슷한 국가적 트라우마를 소재로 삼아 영화적으로 “포착”하려 하였다. <비정성시>는 린씨 가족 비극사를 1945년부터 1949년까지 2.28 사태<sup>1)</sup>를 중심으로 그리는 반면, <박하사탕>은 주인공 김영호의 인생에 초점을 맞

취 광주민주화항쟁 이후 그에게 일어난 비극적 순간의 흔적들을 쫓아간다. 두 영화 모두 어두운 과거를 겨우 공개적으로 ‘이야기’ 할 수 있게 된 시점이 되어서야 개봉되었는데, <비정성시>는 1949년에서 1987년까지 지속되었던戒엄령이 끝난 1989년에, <박하사탕>은 광주 민주화 운동과 80년대 민중운동의 정치적 아이콘인 김대중 대통령 재임시절인 2000년에 개봉되었다. 이 글에서 특별히 두 영화를 다루는 것은 이들이 최근 대만 영화와 한국 영화에서 중요한 입지점에 있다는 이유 외에도, 서로를 비교 고찰함으로써 멜로드라마와 역사적 기억의 관계를 좀 더 분명히 할 수 있다는 이점 때문이다. 본고는 역사적으로 파장이 컸던 사건을 영화 내러티브로 표현했다는 의의를 부여하는 즉각적인 평가를 넘어서 이 영화들을 바라봤을 때, 멜로드라마적 요소가 풍부하다는 점에 주목하고, 이를 국가적 트라우마를 기억하는 방법을 영화적으로 표현할 때 쉽게 나타나는 ‘멜로드라마적 기억’의 방법이라고 본다. 사실 두 영화는 멜로드라마적 요소를 많이 갖고 있지만 멜로드라마 장르로 구분되어 본격적으로 분석된 적은 거의 없다.<sup>2)</sup> 멜로

- 
- 1) 1945년, 장개석(蔣介石) 국민당 대표는 이첸을 대만 총독으로 임명하면서 지역 반국민당파를 제압할 것을 요구했다. 1946년과 1947년, 중국본토인들은 국민당의 보호속에 속속히 대만으로 이동했고, 1948년 한해만도 30만명의 국민당 군사가 대만으로 들어갔다. 1947년 2월 28일, 대만 원거주자들과 중국본토에서 온 군당국은 유혈충동을 일으켰고 곧 백색 공포라고 불리는 암흑기가 1950년대 초까지 이어졌다. 1954년 국민당은 공식적으로 대만을 점령했다. 1992년 대만 정부의 발표에 의하면 1만8천에서 2만명의 대만출생 원주거자들이 이 기간에 학살당했다. 허우 샤오시엔의 다른 영화 <호남호녀>(1995)도 백색공포를 다루고 있다. 다음 참조. Bérénice Reynaud, *A City of Sadness*, London: British Film Institute, 2002, 17-19쪽; June Yip, "Constructing a Nation: Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien," Sheldon Lu, ed, *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, 151쪽.
- 2) 문재철의 「상실과 구원의 플래시백 - ‘박하사탕’에 나타난 멜로드라마적 역사(연세대 미디어아트연구소 편, 『박하사탕』, 삼인, 2003) 정도가 있으나, 이 글은 영화를 “멜로드라마적 파토스를 역사적으로 전유”한 형식이라고 평한다는 점에서 본 글과는 결론을 달리한다.

드라마라는 장르 자체도 아직 개념이 불분명하고 논란의 여지가 많기도 하다. 하지만 국가적national 트라우마를 소재로 삼는 서사를 분석할 때 멜로드라마 장르들을 차용함으로 갖게되는 몇 가지 장점이 있다. 멜로드라마 장르 특성에 대한 선행 연구가 우리에게 알려주는 것은 이 장르가 갖고있는 관습적conventional 특징들이다. 두 영화는 검열로 인해 사적으로밖에 전해질 수 없었던 역사적 기억을 공적인 장으로 끌어내는데, 이때 멜로드라마와 비슷하게 '고통의 서사'에 기대고 있다. 영화화된 '고통의 서사'는 순간적으로 균질한 희생자 공동체homogeneous victimized community를 만들어내면서 일상의 기억으로 남아있을때 국가적 역사national history에 대항적으로 유지하던 비판적 차이를 지워버린다. 결론적으로 말하자면 특히 두 작품은 이 과정에서 젠더화된 이데올로기에 기대고 있다.

## 2. 멜로드라마 – 장르와 그 특성적 코드

일반적으로 '멜로드라마'는 '여성 영화', 혹은 과도하게センチ멘탈하거나 감정적인 영화를 폄하할 때 붙여지는 하위장르의 이름으로 통용된다. 흔히 울고짜는 TV 드라마를 '멜로물'이라고 하는 것도 같은 맥락이다. 사전적 의미에서 멜로드라마는 다음과 같이 정의된다.

19세기 초 용법으로 노래가 사용되고 오케스트라 음악이 차용되는 상황이 동반하는 줄거리의 (낭만적이거나センチ멘탈한 줄거리나 사건) 연극. 후에 뮤직컬적 요소는 차차 사라지고 '멜로드라마'는 감정에 호소하는 센세이션한 사건이나 폭력과 해피 엔딩의 특징을 나타내는 연극을 지칭한다.<sup>3)</sup>

이런 의미에서 ‘멜로드라마적’이라는 것은 “멜로드라마의 성격을 가진 것”으로 “센세이셔널리즘”과 “과장된 파토스”라고 분류된다. 특정 영화의 장르적 성격을 멜로드라마라고 분류한다면, 멜로드라마를 하나의 온전한 장르로 볼 수 있는가라는 문제에 직면한다. 그렇다고 멜로드라마를 할리우드 고전 영화나 고전 리얼리즘 영화의 하위 장르쯤으로 제한한다면, 멜로드라마적 코드, 즉 멜로드라마적 특징은 정상적인 코스에서 벗어난, 과도하게 감상적이고 여성관객층만을 타겟으로 하는 것이라는 정의를 전제로하는 것이된다. 이런 선입견에서는 통상 멜로드라마 장르는 리얼리즘 장르와 상반되는 것으로 이해된다. 곧 리얼리즘이 형식이 현실을 있는 그대로 재현한다는 ‘신화’를 표현한다면 멜로드라마는 현실을 감상적으로, 억지 과잉으로 표현해 감정에 호소한다는 분류이다. 당연히 리얼리즘 형식은 ‘진실’을 미학적으로 표현했기에 멜로드라마 형식보다 상위에 놓인다. 이는 마치 부르주아적이고 고전 리얼리즘적(남성적) ‘정상’과 반리얼리즘적이고 멜로드라마적(여성적) ‘과잉’이란 이분법이 존재한다는 오류를 낳는다. 따라서 일부 영화학자들은 멜로드라마적 코드는 생각보다 더 폭넓고 깊게 침투되어있으며 여러 장르들에 전반적으로 나타난다고 주장하기 시작했다.<sup>4)</sup>

1970년대 이후로 점점 많은 영화 연구자들은 멜로드라마가 미국문화 안에서 구성된 장르 스타일로 역사적으로 특정한 욕망과 이데올로기를 드러낸다고 주장했다.<sup>5)</sup> 가령 벤 싱어 Ben Singer는 초기 영화들을 분석하면서 근대적 생활(도시

3) 옥스포드 영어사전. Linda Williams, *Playing the Race Card*, 312 쪽 n1, 재인용.

4) L. Williams, 위의 책, 16쪽.

5) 멜로드라마 장르에 대한 주요 연구서로 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1976); Christine Gledhill, ed, *Home is Where the Heart is* (London: BFI Publication, 1987); Linda Williams, *Playing the Race Card* (Princeton: Princeton University Press, 2001); Ben Singer, *Melodrama and Modernity* (New York: Columbia University Press, 2000) 참조.

화, 문화의 단절, 이동물의 급증, 감각의 복잡성)을 멜로드라마 장르가 일관되게 표현한다고 설명한다. 린다 윌리엄스 Linda Williams도 할리우드 고전 영화를 멜로드라마 장르 형태의 한 전형으로 보며 그것이 미국 대중영화에 기본적인 모드라고 주장한다.<sup>6)</sup> 이제 멜로드라마에서 형식과 정치성이 문제가 된다. 특히 더글라스 셔크 Douglas Shirk 감독의 50년대 영화들(<Magnificent Obsession>(1954), <All That Heaven Allows> (1956), <Written on the Wind> (1957), <Imitation of Life> (1959) 등)이 70년대 들어서 토마스 엘세서 Thomas Elsaesser와 같은 영화 이론가들에 의해 새롭게 읽혀지기 시작하면서 멜로드라마라는 영화적 장르도 다시 평가받을 기회를 얻었다. 엘세서 등은 할리우드의 하급 장르로 여성용 “취어짜기” 식이라고 치부되었던 영화들이 전복적인 가능성을 내포하고 있음을 강조한다.<sup>7)</sup>

페미니스트 영화 비평가/연구자들도 멜로드라마에 관심을 갖는데, 앞에서 말한 ‘전복성’을 가부장제와 섹슈얼리티의 기제 mechanism를 폭로하는 데서 찾기 때문이다. 감정의 힘을 이용함으로써 멜로드라마는 은밀하게 도덕, 계급, 젠더의 이데올로기적 정신 psyche을 재현한다. 페미니스트들이 멜로드라마 논쟁에 참여함으로써 이 장르는 ‘여성영화’에서 뿐만 아니라 할리우드 고전, 그리고 최근 주류 영화들 안에서 재현되고 있는 가족, 젠더, 섹슈얼리티를 멜로드라마 토론의 장으로 끌어들었다.

6) Williams, “Melodrama Revised,” Nick Browne, ed., *Refiguring American Film Genres : History and Theory*, Berkeley: University of California Press, 1998, 42쪽.

7) Christine Gledhill, “The Melodramatic Field: An Investigation,” Gledhill, ed., *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI, 1987. 같은 책 안에 토마스 엘세서의 “Tales of Sound and Fury” (1972)가 재수록 되어있다. 여기서 엘세서의 글은 미국 영화를 유럽식 멜로드라마 형식의 장(場) 안에 위치짓기 위한 시도로 평가된다.

여기서 잠시 ‘멜로드라마적 코드’의 정의를 살펴보자. 일반적으로 멜로드라마는 희생자의 관점에서 이야기를 풀어가고 주인공을 괴롭히는 “악”을 개인적 사회적 차원에서 비판한다. 요약하자면, 윌리엄스의 개념을 빌리자면 멜로드라마에서 보여지는 특징은 다음과 같이 정의된다. 첫째, 멜로드라마는 “순수의 공간”에서 시작되고 끝맺는다. 멜로드라마는 이 순수의 상징을 가정의 아이콘을 포착해 낸다. 둘째, 멜로드라마는 희생자-영웅의 고통에 초점을 맞추면서 그들의 미덕 virtue을 강조한다. 여기서 희생자의 관점에 집중하는 것이 중요하다. 셋째, 상실의 감정, 혹은 “너무 늦음”이 멜로드라마에서 중요하다.<sup>8)</sup> 예를 들어 “한순간”이라든가 “놓쳐버린 기회”와 연결된 감정은 표면적으로 발언되진 않지만 영화 안에서 중대한 동력을 형성한다. 넷째, 영화의 “리얼리즘”은 파토스와 행위action의 변증법을 구성한다. 멜로드라마에 대한 일반적 오해와 달리, 멜로드라마 장르는 현실을 과장하는 것이 아니라 멜로드라마적인 스타일로 시대와 인물을 묘사한다는 것이다. 다섯째, 멜로드라마는 선과악의 극명한 마니키안적 대립으로 극중 인물의 중요한 심리적 역할을 표현한다. 여기서 매다른 상황마다 새로운 악당이 등장한다는 사실에 주목해야한다. 윌리엄스는 모더니티의 딜레마를 대면할 때 멜로드라마는 개인화와 자아의 강한 표현으로 대응한다고 설명한다.<sup>9)</sup> 이럴때 미국적인 멜로드라마라면 자아가 순수와 미덕의 중심이라는 위선적 주장을 편다.<sup>10)</sup>

8) 해피엔딩으로 가버리는 멜로드라마라도 놓쳐버린 시간성missed temporality 안에서 작동한다. 스티브 널Steve Neale은 “우리는 해피엔딩으로 끝나는 멜로드라마에서도 우는데, ‘너무 늦지 않음’을 욕망하기 때문이다”라고 설명한다. Williams, 앞의 글, 35쪽.

9) Williams (2001), pp. 29-40. 이러한 멜로드라마적 코드는 다르게 설명되기도 한다. 예를 들어 “a) 과장/과잉 b) 선악 대립의 알레고리나 전형성 c) 개인이 감당할 수 없는 수난에 대한 동정”으로 요약될 수도 있다. E. Ann Kaplan, “Melodrama/subjectivity/ideology,” *Melodrama and Asian Cinema*, 10쪽.

10) Williams, 17쪽.

<비정성시>와 <박하사탕> 같은 영화를 “멜로드라마가 아니다”라고 주장하는 것은 아마도 멜로드라마에 대한 일반적인 ‘오해’ 때문이었을 것이다. 로버트 치Robert Chi는 <비정성시>가 “멜로드라마적 재구성을 거부”한다고 말한다. 치는 홀로코스트 영화나 페미니스트들이 말하는 멜로드라마에서 나타나는 과잉과 <비정성시>의 감수성은 다르다고 주장한다.<sup>11)</sup> <박하사탕>의 감독 이창동 스스로도 멜로드라마적 요소의 존재를 거부한다. 이창동은 멜로드라마는 “감정의 과잉, 감정에 의해 내러티브가 진행되는 것 등”이라면서 자신은 그런 의도가 없었다고 주장한다.<sup>12)</sup>

### 3. “아래로부터의 역사”를 표현하는 멜로드라마

조금 시점을 바꾸어서 멜로드라마가 등장하는 시기를 살펴보자. 크리스틴 글레드힐Christine Gledhill은 멜로드라마 장르가 계몽기 이후 근대의 고뇌와 불의라는 일상적인 사회문제를 포착해낸다고 설명한다. 이런 ‘근대’와 멜로드라마의 관계는 문학 연구자 피터 브룩스Peter Brooks의 관점에 따른 것으로, 전통적 도덕성과 사회적 질서가 사라진 근대적 세계에서 사적이고 가정적인 영역은 개인의 존재 의의가 되어버렸고, 개인 감정을 표현하는 연극적 형식(멜로드라마)은 불연속적이고 분자화된 삶을 보여주는 책임을 떠맡게 되었다는 것이다.<sup>13)</sup>

11) Robert Chi, “Getting it on Film: Representing and Understanding Story in A City of Sadness,” *Tamkang Review*, 29:4, 1999, 48-84쪽.

12) 『박하사탕』 178쪽.

13) Peter Brooks, *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1976, 특히 제 1장 “Melodramatic Imagination” 참조.



‘멜로드라마적 코드’는 감당하기 어려운 문제, 강조된 감정, 선악의 극렬한 대비 등의 요소를 활용함으로써 대중적 기억, 혹은 비공식적인 구술 서사를 선택적으로 표현할 수 있고, 이것을 다시 대중public에게 극장을 통해서, 혹은 다른 대중 문화 매체를 통해서 들려줄 수 있다. 그 전에는 접근할 수 없었던 비공식적인 역사와 일상의 기억을 재구성해서 제공할 때 억압되었던 이야기를 듣고 싶어하는 대중을 위해서, 그리고 폭넓은 관객층에게 다가가기 위해서 국가적 트라우마는 멜로드라마적으로 재구성된다. 이런 코드는 아주 쉽게 고통받는 주인공에 대한 공감대를 형성할 수 있게 한다.

<비정성시>와 <박하사탕>은 여지껏 억눌러왔던 트라우마적 기억을 강조하고 민감하거나 고통스러운 기억을 관객이 감성적으로 접근하도록 하기 위해서, 국가역사national history에서 특정 시공간을 표현하는 데 있어서 멜로드라마적 코드를 사용한다. 두 영화 모두 자국 상영시 상업적 성공을 거두었고 국제 영화제에서도 호의적인 평가를 받았다. <비정성시>는 베니스 영화제에서 최우수 영화상을 받은 첫 중국어권 영화였고 감독 허우 샤오시엔<sup>14)</sup>은 대만 뉴 웨이브의 중요 감독으로 평가받았을 뿐 아니라 지금까지도 여러 국제 영화제 단골손님이다.<sup>15)</sup> <비정성시>는 대만 내에서는 비정치적이거나 특정 정치성향에 치중하였다는 평가를 받았지만 영어권 연구에서는 오히려 2.28 사태에 관한 가족사와 역사가 이 영화를 분석하는 주요 주제가 되었다<sup>16)</sup>. 예를 들어 준 입June Yip은

14) 대만의 이종적(異種) 문화 표현에 탁월한 작가로 <비정성시>(1989), <희몽인생>(1993), <호남호녀>(1995)가 대만3부작으로 유명하다.

15) 1980년대 등장하는 대만 뉴웨이브는 향토문학운동의 영향을 많이 받았다. 대만 뉴웨이브는 주로 소도시나 시골마을에서 성장하는 이야기, 도시소외나 타락, 여성의 인생역정/수난 등의 주제를 다룬다. Yingjin Zhang, *Screening China*, Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 2002, 244-249쪽.

16) 다음 참조. Kwok-kan Tam and Wimal Dissanayake, “Hou Hsiao-hsien: Critical Encounters

<비정성시>를 “아래로부터의 역사”를 쓰려는 시도로 평가한다. 지배자의 우월한 관점을 거부하고 공식역사에서 인정받지 못한 이들에게 목소리와 이름을 부여함으로써, 또한 평범한 시민의 개인적 이야기들을 따라감으로써 대만의 대중 기억(popular memory)을 서술한다는 것이다.<sup>17)</sup>

<박하사탕>에도 비슷한 평가가 따랐다. 2000년도 스크린 퀴터 운동이 한참 일 때 <박하사탕>은 광주민주화 운동이라는 대중에게는 너무나 생생하게 남아 있지만 문화영역에서는 터부시되던 소재를 다룬 ‘한국적’인 영화로, 또한 상업주류영화와 차별적인 영화로 각광을 받았다. <박하사탕>은 이창동 감독의 두 번째 장편영화로 상업적 성공과 평단의 호의적 평가를 얻어냈는데,<sup>18)</sup> ‘우리’의 이야기를 담아낸다는, <비정성시>에 대한 반응과 비슷한 논조였다. 하지만 몇 년 전 발행된 『박하사탕』(2003) 비평서에서 김소영, 사카이 나오키, 김소희등은 바로 이 ‘광주’와 80년대의 무비판적인 ‘우리’의 기억에 대해 문제제기를 하였다. 이들은 영화가 광주에 대한 기억을 갖고 있는 세대의 집단적 공동체를 만드는데 일

---

with Memory and History," *New Chinese Cinema* (Oxford: Oxford University Press, 1998); June Yip, "Constructing a Nation: Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien," *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. ed. Sheldon Hsiao-peng Lu (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997); William Tay, "The Ideology of Initiation: The Films of Hou Hsiao-Hsien," eds. Browne et. al., *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994); Ping-hui Liao, "Rewriting Taiwanese National History: The February 28 Incident as Spectacle," *Public Culture* (5:2, 1993); Chris Berry, "A Nation T(w/o) Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)," ed. Wimal Dissanayake. *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1994); Bérénice Reynaud, *A City of Sadness* (London: British Film Institute, 2002)

17) Yip, 142-143쪽.

18) <박하사탕> 전 이창동의 작품 활동을 보면 90년대 도시화에 적응을 못한 소시민적 껍데에 관한 이야기 <초록물고기>(1997), 제주항쟁에 관한 <그섬에 가고싶다>(박광수, 1993)와 노동운동가 전태일에 대한 <아름다운 청년 전태일>(박광수, 1995)에 각본에 참여했다.

조했다고 평했다. 곧 과거에는 개인적 기억이었던 것이 이제는 새로운 국가적 기억으로 탈바꿈한다는 것이다. 이는 “개인의 기억과 국민의 역사가 접합되는 구조”<sup>19)</sup>라 부를 수 있을 것이다. 이는 근대국가와 시민이 늘 직면하는, 서로 헤어지고 만나는 지점이다.

#### 4. 백색공포의 멜로드라마 - <비정성시>

<비정성시>는 린씨<sup>20)</sup> 가족 4형제에 대한 이야기로 1945년부터 1949년까지를 다룬다. 첫 장면에서 일본 천황의 항복 선언이 라디오로 흘러나오고 대만출신 린가의 장남의 둘째부인은 산고끝에 첫 아들을 낳는다. 일본의 식민지 점령이 끝나자 상하이와 대만(치룽항) 사이의 수송업을 하는 장남은 중국식 식당점 도박장인 ‘작은 상하이’<sup>21)</sup>를 연다. 둘째 아들은 일본군에 징집된 후로 동남아시아에서 소식이 끊겼고 셋째 아들은 상하이에서 정신병을 얻어 돌아온다. 셋째는 병이 호전된 후 상하이 조직과 밀매업을 재개한다. 하지만 상하이파는 국민당 군조직(중국 본토파)과의 관계를 이용하여 셋째를 친일파로 매도해 구속되게 만들고, 장남은 상하이파와 담판을 지어 동생을 경찰에서 구해내지만 그동안의 고문으로 인해 셋째는 영영 미쳐버린다. 그사이 귀머거리인 넷째 웬칭은 동네

19) 사카이 나오키, 「내전의 폭력과 민주주의」, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『박하사탕』, 삼인, 2003, 96쪽.  
20) 영화에서 인물들의 이름은 대만어로 발음되지만 영화의 영어 자막과 영어권 학자들은 만다린(국민당정부 공식어)으로 표기한다. 예를 들어 린 분칭은 린 웬칭이 된다. 여기서 등장인물의 이름은 <http://cinemaspace.berkeley.edu/Papers/CityOfSadness/index.html>를 참조했다.  
21) 몇몇 연구자들은 이 식당이 식민지 시대에 일식이었던 것을 종전후 중국식 주점으로 바꾼 것이라고 지적하지만 영화 자막상으로는 확인할 수 없다.

학교 선생 히로에와 그의 지식인 친구들과 어울리고 히로에의 여동생, 간호사 히로미와도 가까워진다.<sup>22)</sup> 2.28 사태 후 웬칭은 구속되었다가 풀려나지만 히로에와 지식인 친구들은 산속으로 도망쳐 게릴라로 사는 길을 택하고, 웬칭은 반국민당 수감자들과 히로에 그룹사이의 연락망 역할을 해준다. 장남은 상하이파와의 충돌에서 살해되고 장례식 후에 웬칭은 히로미와 결혼, 아들을 얻는다. 곧 히로에 그룹은 국민당군에 의해 전멸되고 웬칭은 다시 잡혀 들어가지만 이번에는 그를 도와줄 사람이 아무도 없다. 영화의 마지막 장면은 링가의 저녁식사로, 이 대가족에 남은 몇 사람, 할아버지, 백치가 된 셋째, 여자와 아이들을 보여준다.

<비정성시>는 2.28사태의 피해자들의 개인사를 면밀하게 그려내는데, 이는 젠더화되고 가정화된domesticated 수동적인 목소리로 묘사된다. 이 영화에서 세가지 멜로드라마적 코드를 읽어낼 수 있는데, 첫째는 피해자/희생자의 관점을 서술자의 목소리로 드러내는 것이다. 웬칭(넷째아들)과 히로미(그의 애인/아내)가 순수한 피해자/희생자이면서 동시에 주서술자들이다. 한편 이들과 동류 그룹인 히로에와 그의 친구들은 단순한 멜로드라마적 대비를 통해서 '선(善)'으로 표현되어서 그들의 고통이 쉽게 관객의 동정심을 자극한다. 둘째, 사적인 공간과 집은 순수의 공간으로 표현된다. 공적이고 공식적인 영역과 사적이고 가정화된 영역을 대비함으로써 이 두 개의 다른 영역의 차이를 극명하게 나타낸다. 자신의 통

22) 히로에와 히로미 남매는 대만섬 출신이지만 자신의 한자 이름을 일본식 발음에 따른다. 이는 일제말기 강압적으로 행해졌던 조선의 창씨개명과는 다른 맥락이다. 전반적인 대만에서의 일본화 과정은 Leo T. S. Ching, *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley: University of California Press, 2001 참조. 대만에서의 창씨개명에 대한 자세한 논의는 Wan-yao Chou, "The Kōminka Movement in Taiwan and Korea: Comparisons and Interpretations," eds. Peter Duus et.al., *The Japanese Wartime Empire, 1931-1945*, Princeton: Princeton University Press, 1996, 40-70쪽 참조.

제범위에서 벗어난 동력으로 움직이는 공적영역과 역사에 압도당하는 개인들은 파국을 직면했을 때도 능동적이기 보다는 총체적으로 힘없고 약한 존재가 되어 버린다. 셋째, 영화 전체적으로 ‘놓쳐버린 시간성’을 보여준다. 특히 마지막 가족 저녁식사 장면에서 히로미의 내레이션은 힘없는 피해자/희생자의 목소리를 가족 전체에 옮겨준다. 남아있는 링가는 가부장적 힘을 제거당한 젠더화된 피해자/희생자가 된다.

그러면 첫 번째 멜로드라마적 코드, 서술자의 목소리를 살펴보자. 영화의 시작부터 관객은 히로미가 읽어주는 일기를 듣게 되는데, 이는 일본식 달력에서 서양식 달력으로 변하는 것처럼 대만 사회가 종전 후 겪게 되는 변화, 그리고 그로인해 겪게 되는 개인의 시간성의 변화를 보여준다. 히로미의 서술은 차분하게 밖(공적공간)의 변화를 내면화시킨다. 베레니스 레이노드Bérénice Reynaud는 히로미의 목소리는 라디오에서 나오는 히로히토 천황이나 대만 총독 첸이의 목소리와 대조되어 링가를 사적으로 관찰하는 “주관적 감성”이라고 설명한다. 하지만 레이노드는 여성적 목소리를 중국문화의 상징성으로 본질화시키면서<sup>23)</sup> 웬칭의 목소리를 무시해버린다. 사실 넷째 웬칭이 병어리이기 때문에 그가 주요 내레이터라는 사실을 잊기 쉽지만 웬칭의 상징적 목소리는 ‘산’한 인물들의 고통을 보여주는 데 중요하다. 웬칭과 히로미는 필답으로 의사소통을 하는데, 이 필답은 장면 중간중간에 자막으로 삽입된다. 이 삽입절들은 각자의 관점에서 관찰했던 사건을 서로에게 보고해주면서, 히로미의 목소리와 다른 별도의 목소리로 작동한다. 웬칭과 히로미의 연애감정은 필답 삽입절을 통해서 점점 고조되고 이 삽입절들은 하나의 내레이션으로 조율되어간다.

23) Bérénice Reynaud, *A City of Sadness*, London: British Film Institute, 2002, 65-71쪽.

웬칭의 내레이션(삼입자막)은 히로미의 여성적 목소리와 연결된다. 히로미의 간호사란 직업, 하얀 복장, 이해심이 많고 조용한 성격 등으로 영화는 히로미를 순수와 선의 핵심으로 설정한다. 그녀는 메시지의 전달자로서 중요한 역할을 해 낸다. 히로미의 메시지 전달자의 역할은 웬칭으로 이어지는데 여기서 그녀가 표상하는 순수와 선도 전해진다. 이러한 연결은 몇 장면에서 두드러진다. 히로에의 일본인 친구의 여동생 시즈코는 히로미가 있는 병원을 방문해 선물(시가 쓰여 있는 발)을 전해준다. 히로미가 히로에와 웬칭에게 이 선물을 보여줄 때 히로에는 “자살 이야기”를 들려주고, 히로미는 웬칭에게 필답으로 그 이야기를 설명해준다. 이 시퀀스는 시즈코와 히로미가 만나는 병원, 선물을 보여주는 히로에와 히로미의 집, 히로미와 웬칭이 필답을 나누는 웬칭의 방, 이렇게 차례로 이어진 세 장면으로 만들어지는데, 히로미가 그 연결고리로 작용한다. 이 시퀀스는 웬칭과 히로미의 첫 번째 필답일 뿐만 아니라 웬칭의 집이라는 사적인 공간에서 둘만의 이야기를 공유하게 되는 전환점이다. 또한 둘은 메시지의 ‘전달자’ 역할을 시작하게 되는데, 히로미가 시즈코로부터 오빠 히로에에게 선물을 전하는 것이 후에 웬칭이 구속되었을 때 수감자 중 한 명의 편지를 그의 가족에게 전해주는 것과도 비슷하다. 웬칭과 히로미가 메신저로 관여하게 됨으로써 수여자와 수신자 모두 일정의 ‘선’이라는 도덕성을 얻게 된다.

한편 웬칭의 서사적 목소리와 히로미의 내레이션은 항상 조용하고 거리를 둔 순진한 관찰자의 역할을 수행해내는데, 이들은 밖에서 일어나는 정치사회적 변화를 감지하지 못하면서 겪게되는 소시민적 고통을 지켜볼 수밖에 없는 개인을 상징한다. 이런 지켜보는 입장은 신체장애로 안고들어가는 어쩔수 없는 주변성일 수도 있지만, 정치상황에 개입하고싶어하지 않는 욕망일 수도 있다. 평회 라오

Ping-hui Liao는 아이러니컬하게도 그래도 여전히 그는 희생당한다고 지적한다.

영화는 고통받는 주인공 웬칭의 관점에서 전개되게 때문에 웬칭의 지식인 친구들도 순진한 피해자/희생자로 묘사된다. 이들은 국민당군에 의해 몰살되기 전에 마지막으로 웬칭의 집에서 모임을 가진다. 웬칭과 히로미는 이들의 모임공간으로 자신의 집을 제공함으로써 국민당에 대한 비판에 직접적으로 참여하지는 않아도 반국민당파와 공모자가 된다.

두 번째로 제시했던 집/가정이라는 공간을 살펴보자. 집/가정이라는 공간은 외부의 거대사와 단절된 사적인 공간으로 순수함을 지켜내는 공간이다. 영화의 첫 장면에서 집/가정은 아기 탄생의 장으로 제시되었다. 라디오로 흘러나오는 히로히토 일본천황의 항복 선언은 아시아 태평양 전쟁의 종결이란 중대사이지만, 이런 역사의 변화는 린가가 지금 당면한 문제, 아기 분만의 긴장감에는 아무런 영향을 주지 못한다. 장남 웬홍의 초초한 걸음걸이는 둘째부인의 고통스러운 진통 때문이다. 새로 태어난 아기의 이름을 린강민(光明)으로 짓는 것에서 해방후 대만 역사에 대해 일말의 희망을 기대하고 있음을 알수 있지만, 공식적인 역사는 항상 후경으로 등장할 뿐이다.

집/가정을 순수의 장으로 표현하는 또다른 곳은 웬칭의 집에서 벌어진 저녁식사 장면이다. 웬칭과 히로미의 지식인 친구들이 웬칭의 집에서 식사를 하게 되면서 히로미와 웬칭은 두 번째로 만나고, 손님들에게 음식을 같이 대접하면서 대화를 나누게 된다. 웬칭이 저녁상에 같이 앉자, 히로미는 대만의 미래에 대한 격렬한 토론을 웬칭에게 필답으로 전해준다. 하지만 곧 둘은 옆으로 빠져나가 축음기에서 나오는 “로렐라이”를 들으면서 둘만의 대화에 집중하게 되고, 지식인들의 토론하는 목소리는 점점 작아지면서 “로렐라이” 음악은 장면을 점령한다.

이 장면은 웬칭과 히로미의 감정유대 말고도 이 저녁식사자리에 모인 이들이 앞으로 겪을 고난이란 측면에서도 중요한데, 이들은 2.28 사태로 희생되기 전에 웬칭과 히로미에 의해 정화된다 할 수 있다. 하지만 여기서 보여주는 공적 영역과 사적 영역의 결별은, 이 영화가 대중/민중/비공식 역사를 공적인 장으로 끌어들이는 이전의 평가와 달리, 오히려 역사는 위에서 아래로 전해진다는 통념을 재확인한다.

웬칭의 지식인들과의 교류를 평휘 랴오는 공과 사, 정치적과 개인적, 그리고 참여와 향수 사이의 “유동성”을 재창조하려는 욕망을 담고 있다고 평한다.<sup>24)</sup> 다른 한편 대만 출신 지식인들의 다양한 문화적, 종족적 차이(국민당 중국 본토 이민자, 대만족, 하카족, 일본 지지자)라든가, 유명한 문화 운동가들에게 지식인 배역을 맡긴것이라든가는 대만 지식인계층의 복잡함을 더한다고 설명한다.<sup>25)</sup> 여기서 피해자/희생자가 된 지식인들이 왜 다양한 정체성을 갖고있는 그룹으로 묘사되었는가라는 질문은 2.28 사태를 어떻게 기억하고 있는가라는 문제와 연결된다. 크리스 베리Chris Berry는 이 영화에서 다양한 지방어와 방언의 사용과 새로운 근대 국가와의 연결지점을 논하는데, 중국 본토에서 유입된 통일된 언어와 문화라는 공식적인 담론을 피해서 “혼종의 상상적 공동체”<sup>26)</sup>를 강조함으로써 의도적이던 아니던, 본토중심적인 정부에 대항하는 지역 민족주의 담론을 표상한다고 말한다.<sup>27)</sup> 이들은 현재 대만 인구를 구성하는 다중성을 상징함과 동시에

24) Ping-hui Liao, “Rewriting Taiwanese National History: the February 28 Incident at Spectacle,” *Public Culture*, 5:2, 1993, 292-295쪽.

25) Ping-hui Liao, “Passing and Re-articulation of Identity: Memory, Trauma, and Cinema,” *Tamkang Review*, 29:4, 1999, 109-110쪽.

26) Chris Berry, “A Nation T(w/o) Chinese Cinema(s) and Nationhood(s),” ed. Wimal Dissanayake, *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, 59쪽.



오랫동안 국민당 정권에 의해 규정되었던 ‘폭도’들이 아니라 정치사회적 의식을 가진 평화로운 시민들이었다는 것이다. 이 장면에서도 웬칭의 사적/가정화된 공간은 지식인들에게 ‘선’함을 제공함과 동시에 이들이 논하는 대만의 미래도 위협적이지 않고, 정치적으로도 합리적이고 온전하다는 이미지를 만들어낸다. 따라서 이 장면은 공과 사의 “유동성”이라기보다는 사적공간은 공적공간의 ‘악’에 영향받지 않는다는 구별법을 이용하기 위해서 오히려 공사의 차이를 강조한다.

이제 세 번째로 놓쳐버린 시간성이 어떻게 안타까운 감정을 일으키는지를 살펴보자. 영화의 마지막 장면에서 우리는 히로미의 목소리로 내레이션을 듣게 되는데, 이는 린씨 집에 살고 있는 웬칭의 질녀에게 보내는 편지이다. 편지에서 히로미는 산으로 올라간 지식인들이 국민당 군에게 몰살당했고 웬칭도 두 번째로 끌려갔다고 전해주면서 웬칭-히로미 부부는 도망치려고도 해보았으나 너무 늦었다고 말한다. 도망갈 곳이 없었던 것이다. 히로미의 내레이션이 끝날 즈음 린가 가족들은 저녁식사 준비를 한다. 여기엔 이제 늙은 노인, 정신장애로 무능해진 아들, 여자와 아이들밖에 안 남았다. 이들은 린가의 비극을 상징하는데, 어린 아들과 남겨진 히로미를 실질적으로 도와줄 사람은 이제 아무도 없기에 그녀는 이 가족 비극의 일부가 되어버린다. 히로미를 도와줄만한 강한 가부장적 보호자의 부재, 남자들을 잃어버린 불완전한 형태의 가족은 한때나마 존재했던 -2.28 사태 이전에 있었던- 남성성, 온전했던 가부장적 가족의 결속력을 그리워하는 노스텔지어의 상징이다. 사실 영화는 미래를 열어줄 아들의 탄생으로 시작해서 무너져 버린 젠더화된 가족의 흔적으로 끝나지 않는다. 린가가 상실해버린 시간은 전에는 있었을, 상상으로밖에 존재하지 않는 혼종의 공동체이다.

---

27) 위의 글, 65쪽.

## 5. 광주가 넘겨준 기억 - <박하사탕>

<박하사탕>이 개봉한 지 6년이 다 되어간다. 그 사이 쏟아진 복고풍·과거사 영화들 때문에 이 영화의 의미는 그간 잊혀진듯 하다. 한국 영화에서 <박하사탕>으로 인해 가능성이 열려진 ‘회상’ 영화들도 이와 비슷한 형식을 차용하는데, <박하사탕>이 다른 ‘회상’ 영화들과 다르다면, 멜로드라마적 기억의 코드로 광주의 트라우마를 일상에서 보여준다는 점이다. 이 영화는 시간을 거슬러 올라가는 형식으로 7개의 시퀀스로 이루어져있는데, 각 부분은 제목과 함께 뒤로 돌려지는 기차장면을 분기점으로 한다. “1999년 봄”(소제목 ‘야유회’)으로 시작해서, “사흘전”(소제목 ‘사진기’), “1994년 여름”(소제목 ‘삶은 아름답다’), “1987년 4월”(소제목 ‘고백’), “1984년 가을”(소제목 ‘기도’), “1980년 5월 광주”(소제목 ‘면회’), 그리고 마지막 “1979년 가을”(소제목 ‘소풍’)로 끝난다. 첫 시퀀스 1999년 봄 야유회는 20년 전 활동했던 구로공단 야학회, 가리봉 봉우회 회원들의 모임으로 회원들은 오랫동안 소식을 듣지 못했던 김영호(설경구 분)의 출현에 한때 당황해한다. 영호는 이들과 다툼을 일으키고 급기야 “나 다시 돌아갈래”를 외치면서 달려오는 기차에 뛰어들고, 영화는 여기서부터 그의 삶을 거슬러 올라가는 형식으로 진행된다. 6개의 나머지 시퀀스들은 김영호가 왜 자살하게 되었는가를 밝혀주는 퍼즐조각들로 김영호의 삶의 하이라이트를 부분적으로 보여준다. 물론 바로 “사흘전”(‘사진기’), 두 번째 시퀀스에서 영호가 IMF로 주식에서 재산을 날리고, 이혼당하고, 허름한 비닐하우스에서 살며 자살하려고 권총도 구입했음을 곧 알게 된다. 그 자살 시도는 일시적으로 중단되는데, 바로 병원에서 죽어가는 옛 연인 윤순임(문소리 분)과의 재회 때문이다. 이렇게 윤순임이라는 인물이 소개

되면서 영호의 인생에서 오래전에 뭔가가 어긋났다는 것을 알게 되고, 영화는 그 근원을 다시 추적한다.

6개의 시퀀스들은 사실 일정한 규칙이 없는 것처럼 보인다. 시간으로 봐도, 거슬러 올라가는 기간이 사흘, 5년, 7년, 3년, 4년, 1년 식으로 건너 뛰고, 인생의 대사(大事)들 보다는 일상의 순간을 보여주는 형식이다. 이 일상의 엿보기는 하나의 끈으로 이어져 ‘광주’라는 장소로 영호의 삶을 물고간다. 다른 말로 하자면, “트라우마가 어떻게 영호의 삶을 지배했는가”<sup>28)</sup>에 더 관심이 있다는 것이다. 이 소급은 영호가 진압군으로 있을 당시 실수로 한 소녀를 ‘죽였다’를 최종적으로 보여준다. 아이러니컬하게도 ‘광주’는 영호를 가해자에서 피해자로 만드는 계기가 된다. 영화 전반에 걸쳐 우리는 영호의 악독한 면들을 보면서 사실 그에 대해 희생자에 대한 동정심을 갖기는 어려웠다. 하지만 마지막에서 드러나는 ‘광주의 진실’은 영호의 반영웅적 악독함들을 모두 소거해버린다.

먼저 영호가 타락하게 되는 순간인 1980년 5월(‘면회’) 시퀀스를 보자. 군복무 중이던 김영호는 우연하게도 광주로 배치되고, 정말 우연하게도 다리에 총을 맞아 기차길에 낙오되고 5.18의 혼돈 속에 길을 잃은 여고생을 보내주려고 했지만 오발로 ‘죽이게’ 된다. 비극성은 그가 그 자리에 강제적으로 던져졌고 오발은 ‘사고’였음에도 불구하고 그 후 영호는 스스로 인간적 도덕성을 포기해버린듯, 자신을 억압적 국가기구에 포함시켜버리고 국가폭력과 자본주의 착취에 적극 가담하는 데 있다. 처음엔 순수했던 청년을 정반대의 노선으로 걸어 가게 만든 건 모두에게 가슴 아픈 광주항쟁이란 길 <박하사탕>은 강조한다.

28) 백문임, 「미래의 먼지가 덮인 기차. 또는 떨어진 벚꽃잎의 불가역성에 대한 고찰」, 연세대 미디어아트연구소 편, 『박하사탕』, 삼인, 2003, 159쪽.

사실 첫 장면 99년의 야유회와 79년의 소풍은 같은 장소, 같은 사람들로 겹쳐지는데, 20년간의 세월은 변화를 실감나게 해준다. 79년 소풍은 김영호가 윤순임에게 박하사탕을 한줌 받던 공간으로 이때 영호는 ‘순수’해야만 했다. 이상하게도, 몇몇 필자들이 지적했듯이, 마지막 79년에 등장하는 영호는 20년 젊어 보이기보다는 삶의 역경에 피곤해 보인다. 이는 우리가 앞에서 봤던 영호의 인생역경이 모두 축적되어 한꺼번에 겹쳐서 보이는, 쌓여진 시간(accumulated time)을 재현하기 때문이다.<sup>29)</sup> 바로 앞 시퀀스(80년 광주)에서 영호는 이미 ‘타락’했고 광주를(영화적으로) 겪은 영호는 1년을 거슬러 올라갔지만 조금도 젊어지지 않는다. 마지막 소풍에서 야학 회원들이 “나 어떻게”를 부를 때(영호가 99년 야유회에서 처절하게 불렀던 노래) 영호는 그룹에서 슬며시 빠져나와 철교 아래에 눕고, 회환에 가득한 영호의 눈에는 눈물이 고인다. 윌리엄스는 모레티Moretti를 인용하면서 눈물은 행복을 향한 욕망에 대한 오마주이면서 동시에 상실감에 대한 인정이라고 설명한다. “눈물은 잘못된 의식의 분출인데 위선적이게도 언제나 뒤늦게 나타난다.” 눈물은 세상과의 슬픈 화해를 상징하거나 아니면 적어도 인정하는 것임과 동시에 뭔가 중요한 것이 상실되었음을 표현한다.<sup>30)</sup> 영호의 마지막 눈물은 <박하사탕>을 총체적으로 상징하는 데 바로 전 알게 된 영호 개인의 ‘광주’ 사건이 99년 야유회와 자살 사건을 한꺼번에 묶어버려 영화는 탈출구가 없이 끝나게 된다.

이런 식으로 ‘쌓여진 시간’은 영화 전체를 지배한다. 플래쉬백을 이용해서 과거로 돌아갈 때 영화는 현재의 관점을 가지고 과거로 걸어 들어간다. 특히 특정 소품이나 대사는 뒤로 돌아가서 원래의 모습을 확인하고나서야 그 의미가 제대

29) 백문임은 이를 “원환(圓環)구조”로 명하면서 “이십대의 영호는 사십대 영호에게 업습했던 고통과 절망을 고스란히 떠안고”있다고 설명한다. 백문임, 위의 글, 152쪽.

30) L. Williams, 위의 글, 31쪽.

로 포착된다. 이런 소품이나 대사는 영호가 좀더 “순수”했을 때를 상징하는데, 예를 들어 김영호가 박명식을 우연히 식당에서 만났을 때, 그에게 여전히 “삶은 아름답다”고 생각하는지를 물어본다. 일기장에 “삶은 아름답다”라고 써냈던 본인은 오히려 그 문구를 기억해내지 못하고 영호의 질문에 당황스러워한다. 다음 시퀀스인 87년 “고백”으로 갔을 때 관객은 운동권 학생과 고문경찰로 만났던 둘을 발견하고 영호가 그 말에 그리도 집착하게 되는 동기를 발견한다. 또 다른 예는 영호의 무릎이다. 순임을 병원에서 만나고 나올 때, 순임의 카메라를 팔아버렸을 때, 박명식을 만났을 때, 숨어있던 운동권 학생을 검거하려고 쫓아갈 때 영호는 무릎을 전다. 중간중간 삽입된 영호의 다리 문제는 마지막 광주로 가서야 풀리게 된다. 영호는 광주에서 정신적 트라우마뿐만 아니라 신체적 상흔까지 얻은 것이다. 이렇게 트라우마는 육체적 표현으로 다가온다.

그런데 영호주변에 등장하는 여성들은 어떠한가. <비정성시>에서 웅칭과 히로미가 그랬던 것처럼 대상 영호에게 자신들이 갖고 있는 “순수”를 전달해 주려고 노력한다. 순임이 그러하고 영호의 부인 홍자, 그리고 군산에서 하룻밤을 같이한 술집작부 또한 그러하다. 그러나 무엇보다도 그들의 중요한 역할은 멜로드라마적 코드인 ‘놓쳐버린 기회’를 상징함으로써 아쉬움을 표현하는 것이다. 박하사탕을 전해준 순임은 먼저 정화된 병원이란 공간에 간혀 의식을 잃고 죽어가는 몸으로 등장한다. 순임은 무의식상태에서 영호의 거짓말을 고백처럼 들어주고 영호가 방을 떠나자 감겨진 눈에서 눈물을 흘린다. 두 번째로 순임의 존재가 영화에 소개되는 곳은 군산의 작은 술집이다. 영호는 ‘순임’이라는 첫사랑을 가끔씩 찾아다닌다고 젊은 작부에게 거짓말을 하면서 환영속의 순임을 그려본다. 세 번째로 순임이 등장하는 곳은 영호가 경찰로서 막 첫 번째 고문을 마쳤을 때이다.

이때는 이미 순임이 “착한 손”이라고 불렀던 그 손은 “더러운,” 타락한 영호의 상징이 되어버린다. 네 번째는 79년의 소풍에서 박하사탕을 건네주는 모습으로 등장한다. 이렇게 등장하는 순임은 놓쳐버린 시간성과 놓쳐버린 기회를 상징하는데, 병원에서의 대면에서 영호는 순임이 의식을 잃은 후 도착하는 바람에 마지막으로 말을 나눌 기회를 놓쳐버리고, 조금 일찍 자리를 뜨는 바람에 순임이 눈물을 흘리는 것, 즉 자기 말을 들었다는 증거를 못 보고 만다. 군산 작부의 방에서도 작부는 순임의 대역을 해주면서 영호를 대신 “용서”해준다. 하지만 대용은 부재자의 빈자리를 더욱더 강조할 뿐이다. 홍자가 일하는 지방 작은 식당에 나타난 순임은 영호의 의도적인 타락이 막 시작된 후, 너무 늦게 도착해서 안타까움을 증폭시킨다. 또 앞에서 말했듯이 79년 영호는 ‘이미’ 타락했기 때문에 순수의 상징 순임이 전해주는 박하사탕은 영호를 정화시킬 힘이 없다. 그녀의 카메라가 두 번이나 전달되지 못했듯이 ‘광주’라는 얼룩은 너무 강해 지워질 수가 없다.

영호의 아내 홍자(김여진 분) 또한 영호를 “순수”하게 만들어주려 하는데, 하나는 그녀의 외도를 통해서이고 다른 하나는 그녀의 기도를 통해서이다. 운전연습 강사와 바람 피우는 홍자는 다음 장면에서 드러나는 영호의 일상적 외도의 완충장치다. 홍자는 또한 두 번의 기도(1984년 첫 관계 후, 1994년 집들이 때)로 영호를 ‘구원’해주려고 한다. 하지만 그녀의 ‘구원’소망은 이루어지지 않는다.

앞에서 이 영화를 끌어가는 동력은 “왜 영호는 자살을 했을까”라는 궁금증이라고 했다. 그리고 그 원인은 광주로 소급된다고 했다. 그런데 광주가 되돌이킬 수 없는 인생의 트라우마라고 몰고 간 것은 어떤 효과를 불러일으키는가. 관객은 광주 이외에는 송두리째 지워진 개인사를 보게 된다. 광주가 일어나게 된 계기를 알 필요가 없고, 광주항쟁 순간에도 하루에 천개씩 박하사탕을 포장했을 이름 없

는(아마도 79년 소풍에 같이 왔을) 여공들의 노동은 더욱 더 알 필요가 없다. 영호를 실질적으로 자살시도로 몰고 간 건 IMF로 불안해진 시장경제에서 살아남지 못한 영호의 파산이지만 병원에서 순임(포기해버린 순수, 놓쳐버린 기회)을 만나는 순간 정치경제적 현실은 영화에서 사라져버린다.

김영호가 자포자기라는 것은 한국 국민이 통합성을 결여하고 있다는 것, 나아가서는 한반도의 한조선 민족 자체가 통합성을 결여하고 있다는 사실의 반영일 것이다. 이 국민주의적 해석은 관객 안에 강력한 자책감을 환기하고 국민 역사의 문맥에서 개인의 기억을 상기시킴과 동시에 그때까지 체제 측 국민의 역사로부터 배제되어 온, 저항하는 자의 역사를 관객에게 생각케 한다. 더욱이 이 해석에서는 분열되고 통합성을 상실한 국민은 원래 통합성을 가져야 하고 통합성은 회복되어야 할 것으로 미리 설정되어 있기 때문에, 국민은 어떻게 해서 통합성을 회복해야 할까라는 발상에서 영화 작품을 수용하게 될 것이다.<sup>31)</sup>

광주는 한국사에서 분명히 트라우마로 남지만, 그것을 “우리 모두”의 학살 트라우마로 만들면서 김영호라는 인물의 군대화된 남성성을 “우리” 일반으로 밀어 넣는 작업은, 사적인 기억을 공적인 기억으로 끌어낸다기보다는 기억 일반을 지워버리면서 단일화된 집단의 기억을 받아들일 수밖에 없는 기억의 정치학을 보여준다. 모두가 희생자가 되어버리는 기억, 젠더화된 기억은 광주를 표현하는 멜로드라마적 기억이다.

사실 광주 민주화 운동이라는 소재는 한국영화에 등장한 것은 얼마되지 않고 아직까지도 흔히 다루어지지 않는 이야기다. 이 영화는 97년 김대중 정권이 들

31) 사카이 나오키, 앞의 글, 108쪽.

어서면서 기획에 들어갔고 광주 희생자들에 대한 진상조사가 시작됨으로써 제작이 가능했다.<sup>32)</sup> 영화 개봉시기인 2000년 1월에는 학계와 정계에서 점차 광주에 대해서 많은 논의를 하고 있었고, 지금 2005년, 광주가 그 후의 한국사와 어떻게 연결/단절되는지 재고한다면 이 영화를 또 다르게 읽을 수 있을 것이다.

## 6. 맺는말 – 동아시아와 멜로드라마적 기억

이 글에서는 대만영화와 한국영화에서 국가의 트라우마적 역사가 어떤 작동 방식으로センチ멘탈한 감정을 불러일으키는지 멜로드라마적 코드를 중심으로 살펴보았다. 그럼 여기서 묻지 않을 수 없는 문은, 국가적 트라우마를 영화로 표현할 때 나타나는 멜로드라마 관습적 경향이 아시아적인 특성인가이다. 영어권에서는 이미 『멜로드라마와 아시아 영화』(1993)라는 연구서가 나와있고, 최근에는 한국 황금기 영화를 멜로드라마로 읽어내는 연구서도 발간되었다.<sup>33)</sup> 전자에 의하면 아시아의 근대성과 근대화는 확실히 서크 스타일의 50년대 영화들, 혹은 할리우드 고전 영화기와는 다르지만, 아시아가 근대화를 거치면서 느꼈던 빠르면서도 완고한 사회변화 때문에 느끼는 좌절감에 대한 반응은 이 시기와 비슷하다는 것이다.<sup>34)</sup> 하지만 우리는 “아시아적”이라는 전제에는 위험한 모순어법 oxymoron이 있음을 주의해야한다. 일 국가의 역사가 동시에 탈국가적, 즉 아시

32) 김소희, 「패배를 향한 또 하나의 메타내러티브」, 연세대 미디어아트연구소 편, 『박하사탕』, 삼인, 2003, 130-131쪽.

33) Katheen McHugh, Nancy Abelmann, eds., *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit: Wayne State University Press, 2005.

34) Wimal Dissanayake의 “Introduction”, *Melodrama and Asian Cinema*(Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 참조.



아직이어야 한다는 상반된 개념이 공존한다는 것이다. 국가적 트라우마에 관한 이야기를 영화로 표현한다고 할 때는 인물, 상황, 배경의 특수성이 들어가야만 하기 때문에 식민지의 경험, 냉전, 독재, 그리고 산업자본주의를 비슷하게 겪은 아시아라고 하더라도 일반화될 수 없는 컨텍스트가 있다. 최근 서구권에서 ‘동아시아 영화’라는 이름에 민감하게 반응하면서도 동시에 그 ‘동아시아 영화’를 논할 때 ‘민족영화(national cinema)’를 가장 중요한 요소로 부각시키는 것도 이와 비슷한 맥락일 것이다<sup>35)</sup>. 본고는 대만의 백색공포와 한국의 광주라는 전혀 다른 국가의 트라우마적 역사가 영화 메카니즘 안에서는 비슷한 방식으로 기억되고있음을 분석했다. 두 영화는 국가중심의 현대사에 ‘희생’되었다는 소시민 집단의 기억을 이제는 극복해낸 “위험했던 순간”으로 “포착”해낸다고 읽어보았다. 하지만 멜로드라마적 기억이 동아시아적이라고 말할 수 없는 이유는 비판적 읽기를 위해서 적용된 장르적 해석이 영화의 유일한 성격이라고 할 수 없기 때문이다. 여기서 다만 강조하고 싶은 점은, 멜로드라마적 기억에 관한 코드를 읽는 작업이 ‘동아시아적’이 무엇인가를 고찰하는데 도움을 준다는 것이다. 이는 ‘동아시아 영화’가 상업적 성공에 힘입어 하나의 상품으로 포장되고있는 현재, 영화학에서 직면하고 있는 문제를 비판적으로 읽는 작업이다. 멜로드라마적 코드들을 간파해냄으로써 젠더화된 기억이 갖는 억압성을 통찰해내는 작업은 통일된 실체로 존재한다는 환영의 아시아를 거부하고 “비판적 방법으로서의”<sup>36)</sup> 동아시아를 상상하게 만드는 이론적 실천이다.

35) Mitsuhiro Yoshimoto, “East Asia and Politics of Cinema”, 『부산국제영화제 10주년 기념 국제 학술대회 - 아시아 영화 연구』, 2005, 부산영화제, 145쪽.

36) Yoshimoto, 같은 글, 155쪽. 이 개념은 다케우치 요시미의 글에서 차용한다고 밝히고 있다. 다케우치 요시미, 서광덕, 백지운 역, 『일본과 아시아』, 소명출판사, 2004, 참조.

## 참고문헌

- 허우 샤오시엔, 『비정성시』. 대만, 1989.
- 이창동, 『박하사탕』. 한국, 2000.
- 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『박하사탕』, 삼인, 2003.
- Berry, Chris, "A Nation T(w/o) Chinese Cinema(s) and Nationhood(s)." ed. Wimal Dissanayake. *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 42-64.
- Brook, Peter, *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- Browne, Nick, "Society and Subjectivity: on the Political Economy of Chinese Melodrama." *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. eds. Browne et. al. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 40-56.
- Chi, Robert, "Getting it on Film: Representing and Understanding History in A City of Sadness." *Tamkang Review*. 29, 4, Summer 1999, p. 48-84.
- Ching, Leo T. S., *Becoming "Japanese" : Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Dissanayake, Wimal ed., *Melodrama and Asian Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Elsaesser, Thomas, "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *Home is Where the Heart is*. Ed. Christine Gledhill. London: BFI Publication, 1987, p. 43-69.
- Gledhill, Christine, "Rethinking Genre." *Reinventing Film Studies*. eds. Christine Gledhill and Linda Williams. London: London: BFI Publication, 1987, p. 221-243.
- \_\_\_\_\_, Ed. *Home is Where the Heart is*. London: BFI Publication, 1987.
- Li, Tuo, "Narratives of History in the Cinematography of Hou Xiaoxian." *Positions* 1, 3, Winter 1993, 805-815쪽.

- Liao, Ping-hui, "Rewriting Taiwanese National History: The February 28 Incident at Spectacle." *Public Culture*. 5, 2, 1993. p. 281-296.
- \_\_\_\_\_, "Passing and Re-articulation of Identity: Memory, Trauma, and Cinema." *Tamkang Review*. 29, 4, Summer 1999, 85-114쪽.
- Reynaud, Bérénice, *A City of Sadness*. London: British Film Institute, 2002.
- Tam, Kwok-kan and Wimal Dissanayake, "Hou Hsiao-hsien: Critical Encounter with Memory and History." *New Chinese Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 46-59.
- Tay, William, "The Ideology of Initiation: The Films of Hou Hsiao-hsien." *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. eds. Browne et. al. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 151-159.
- Williams, Linda, "Melodrama Revised." *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 42-88.
- \_\_\_\_\_, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Yip, June, "Constructing a Nation: Taiwanese History and the Films of Hou Hsiao-hsien." *Transnational Chinese Cinema: Identity, Nationhood, Gender*. ed. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, p. 139-168.
- Zhang, Yingjin, *Screening China*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies University of Michigan, 2002.



Melodramatic Memories in *A City of Sadness* and *Peppermint Candy*

Kim, Su-Yun

This paper explores the representations of popular memories of traumatic national history in *A City of Sadness* (Hou Hsiao-hsien, Taiwan, 1989) and *Peppermint Candy* (Lee Chang-dong, South Korea, 2000). The two filmic narratives revolve around two different historical times and locations, but entail similar national traumas - the government killing its own citizens. By using melodramatic codes, the two films produce narratives of collective suffering to emphasize the pain of trauma, and in the end, these films create a homogeneous victimized community which erases critical differences between the popular memory and the national history. I hope to contribute to the discussion of *A City of Sadness* and *Peppermint Candy* by reading these films as melodramas, a method which effectively exposes the two films' *gendered* politics in their dramatization of popular memory.

This paper also offers a critical reading of melodramatic memory in relations to gendered representations of suffering with the question, "What is Asian Cinema?" My critical reading of the two films' gendered politics is a theoretical practice that imagines "Asia as a critical method."

---

## Key Words

melodramatic codes, traumatic memory, popular memory, victimhood, gendered narrative, modernity, Asia

\* 위 논문은 2005년 11월 10일 투고되어, 11월 28일 심사 완료 후, 12월 5일 게재가 확정되었음.

K C I