

민족영화론의 변이와 '코리안 뉴 웨이브' 영화담론의 형성

김소연*

1. '코리안 뉴 웨이브'라는 텅 빈 기표
2. '새로운 영화'에 대한 두 가지 생각
3. 대타협의 무대로서의 『영화언어』
4. '코리안 뉴 웨이브' 영화담론: '영화주의'로의 투항?

국문요약

흔히 80년대 말부터 90년대 중반까지 이어졌던 일련의 이른바 '사회파' 영화들을 '코리안 뉴 웨이브' 영화라 통칭한다. 80년대 중반 이래로 이 용어는 담론적 헤게모니 쟁탈전 속에서 순환하는 일종의 '텅 빈 기표'였지만 1996년 제1회 부산영화제에서 영문 자료집 『코리안 뉴 웨이브』를 발간하면서 일관된 논리로 역사화, 체계화되었다. 1980년부터 87년까지를 한국영화의 새로운 시작으로, 88년부터 91년까지를 뉴 웨이브의 시대로, 그 이후부터 96년 현재까지를 90년대의 새로운 환경에 적응하며 변이하는 '코리안 뉴 웨이브'의 시대로 분류하는 이 자료집은 '코리안 뉴 웨이브'를 여전히 현재시제의 사건으로 받아들이고 있으며, 따라서 80년대부터 96년 당시까지 상당한 경향적 차이를 보이는 일군의 작가를 '코리안 뉴 웨이브'로 호명하고 있다. 그러나 '포스트-코리안 뉴 웨이브'에 관한 논의가 활발한 지금, 코리안 뉴 웨이브의 재역사화는 필수적이며 이를 위

* '도서출판 시각과 언어' 편집장

해서는 코리안 뉴 웨이브 영화담론을 이끌어낸 주체들의 비평적 이력을 살펴볼 필요가 있다.

1980년대 영화담론을 주도했던 세력은 민중/민족영화론 진영과 대항영화론 진영이었다. 양 진영은 할리우드 영화와 그 아류인 충무로 영화들이 한국의 대중들을 지배 이데올로기로 몰아넣고 있다면서 80년대를 위기의 시대로 규정한다는 점에서는 공통의 지반 위에서 있었다. 그러나 전자가 정치적 리얼리즘의 경향을 띠고 있다면 후자는 정치적 모더니즘의 경향을 띠고 있었고 따라서 전자가 내용 우위의 선전선동적 영화를 옹호했다면 후자는 관습적 영화언어를 탈피한 예술영화를 옹호했다. 결국 전자가 제도권과 전면적으로 단절하는 독립제작 및 상영 방식을 개척했다면 후자는 제도권 영화 내부의 전복적 실천을 높이 평가했다. 그러면서도 양 진영은 모두 자신들이 지지하는 영화를 '리얼리즘'적이라고 규정했다는 점에서 한국영화 비평사의 오랜 전통에서 자유롭지 못했다.

90년대를 맞으면서 두 입장은 『영화언어』를 매개로 절충의 계기를 마련하는데, 특히 그 동안 내용과 주제에만 골몰하느라 영화매체 고유의 형식 문제를 등한시했던 영화운동 진영의 비평가들이 영화의 형식과 이데올로기의 관계에 관심을 갖기 시작했다는 것은 영화담론사적으로 상당히 의미 있는 변화였다. 『영화언어』의 관심은 주로 내러티브와 미장센 분석을 통해 '대안적 영화' 혹은 '대항영화'의 범례를 찾으려 하면서 이를 작가주의적 관점과 연결시키고, 비제도권 영화운동과 제도권에서 제작되는 진보적 영화들 및 독립제작 영화들을 모두 『영화언어』식 '대항'의 관점에 따라 계열화함으로써 당대 한국영화의 역사를 써나가는 것이었다. 그리하여 민족영화나 민중영화 대신 이제 '독립영화'라는 개념이 정치색과 무관하게 모든 독립제작 영화들을 지칭하기 위해 채택되었다.

『코리안 뉴 웨이브』의 주요 필진인 이효인, 이정하는 『민족영화』와 『영화언어』에 연이어 참여했던 평론가들로서, 이들은 이 자료집을 통해 80년대 민족영화론의 급진성을 회색시키고 거기에 대항영화론의 관점을 보충한 관점으로 당대 한국영화를 범주화하고 있다. 요컨대 '코리안 뉴 웨이브'라는 문제적 범주를 관통하는 '새로움'의 특징은 이데올로기나 창작방법론과 관련한 "관습적 영화

실천들로부터의 거리두기"라는 것이었다. 민족영화론의 이러한 변이는 87년 6월항쟁으로 일단락된 "부르주아 혁명의 한국적 전개" 이후 운동세력이 직면했던 새로운 선택의 요구에 대한 영화계 버전의 응답이었다.

주제어

코리안 뉴 웨이브 영화, 민족영화, 민중영화, 대항영화, 정치적 리얼리즘, 정치적 모더니즘

1. '코리안 뉴 웨이브'라는 텅 빈 기표

흔히 80년대 말부터 90년대 중반까지 이어졌던 일련의 이른바 '사회'와 '영화'들을 '코리안 뉴 웨이브' 영화라 통칭하곤 한다. 하지만 '코리안 뉴 웨이브'라는 이 익숙한 범주화의 방식은 여전히 많은 물음표를 동반한다. 그러한 표현의 탄생 자체가 저널리즘의 자극적 필요에 의해서 이루어졌고¹⁾ 그 의미와 경계가 어느 정도 확정된 것도 영화제를 위한 기획이라는 실용적 계기를 통해서였기 때문이다. 사실 '코리안 뉴 웨이브' 영화라는 표현을 학술적 토의의 장(場)으로 이전시키는 작업은 최근에야 시작되고 있다고 해도 과언이 아니다.²⁾ 그것도 코리안 뉴 웨이브 이

-
- 1) '코리안 뉴 웨이브' 혹은 이와 유사한 '코리안 뉴 시네마' 등의 표현들이 『월간 영화』 『로드쇼』 『스크린』 등 각종 영화잡지들에 등장한 것은 대략 88년부터다.
 - 2) 문재철, 『영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트-코리안 뉴 웨이브 시네마를 중심으로』, 중앙대 박사학위 논문, 2002, p. 9-11; 주유신, 『한국영화의 성적 재현에 대한 연구: 세기 전환기의 텍스트들을 중심으로』, 중앙대 박사학위 논문, 2003, p. 7; 김선아, 『한국영화의 시간, 공간, 육체의 문화정치학: 코리안 뉴 웨이브와 한국형 블록버스터 시대를 중심으로』, 중앙대 박사학위 논문, 2005, pp. 42-48 참조. 이밖에도 Kyung Hyun Kim, *The New Korean Cinema: Framing the Shifting Boundaries of History, Class, and Gender*, USC 박사학위 논문, 1998; Seung Hyun Park, *A Cultural Interpretation of Korean Cinema, 1988-1997*, Indiana University

후 시기의 한국영화(포스트·코리안 뉴 웨이브)를 논하기 위해서는 '코리안 뉴 웨이브'를 일단 짚고 가는 과정이 불가피했기 때문에 강제된 측면이 있고, 따라서 이 용어법과 범주에 관한 한 아직까지도 합의는커녕 본격적인 논의조차 부실한 상황이다. 요컨대 지금까지 '코리안 뉴 웨이브'라고 일컬었던 영화들을 계속해서 '코리안 뉴 웨이브' 영화라고 부르는 것이 타당한가, 한국영화사를 그런 식으로 분절하는 것이 과연 설득력이 있는가부터가 여전히 모호한 상태인 것이다.³⁾

그럼에도 불구하고 이미 '코리안 뉴 웨이브'라는 용어법은 그것을 능가할 만한 다른 대안을 제시하기가 망설여질 만큼 일반화, 통념화된 것도 사실이다. 특히 포스트·코리안 뉴 웨이브라는 용어의 등장은 '코리안 뉴 웨이브'를 아예 전제하는 것이었기에 그러한 일반화를 더욱 부추긴 셈이 되었다.⁴⁾ 이제 1980년대 후반부터 90년대 초반까지의 한국영화를

박사학위논문, 2000이 같은 시기를 연구대상으로 삼고 있으나 '코리안 뉴 웨이브'라는 용어에 의존하고 있지는 않다.

- 3) '여성, 민중, 코리안 뉴 웨이브'라는 제목으로 마련된 올해 여성영화제 한국영화특별전에서는 <베를린 리포트> <그들도 우리처럼> <세상 밖으로> <초록 물고기>를 상영했다. 이 특별전을 기획한 김선아 프로그래머는 '코리안 뉴 웨이브'를 "80년대 민중민족운동의 영향을 받은 일련의 한국영화", "한국형 블록버스터 영화가 도래하기 직전 한국영화"로 설명하고 있다. 하지만 '코리안 뉴 웨이브'와 포스트·코리안 뉴 웨이브 간의 중요한 변별지점 중 하나가 리얼리즘적 상상력에서 장르적 상상력으로의 전환임을 고려할 때 갱스터 장르의 관습에 현저히 의존하고 있는 <초록 물고기>를 코리안 뉴 웨이브 영화의 주요 작품으로 선정한 것은 다소 논쟁의 소지가 있다. 이러한 혼란은 코리안 뉴 웨이브 영화가 여전히 논자에 따라 다르게 해석될 수 있는 문제적 범주라는 사실을 말해준다.
- 4) '포스트·코리안 뉴 웨이브'라는 용어는 문재철의 박사논문에서 최초로 사용되었다. 문재철은 90년대 중반 이후 등장한 영화들은 "뉴 웨이브 영화의 성과를 일정부분 흡수하고 있"으며 "연속되지만 다르다는 의미에서" 포스트 뉴 웨이브 영화로 부를 수 있을 것이라고 주장한다. 그렇지만 현재진행중인 영화들을 다루기 위해 만들어진 만큼 이 용어는 잠정적인 것일 수밖에 없다면서 그것이 자신의 '열정적 허구'의 산물임을 아울러 밝히고 있다(문재철, 위의 글, 9쪽 참조). 그럼에도 불구하고 문재철의 박사논문이 발표된 이후, 90년대 중반 이후의 영화를 다루면서

논의할 때 '코리안 뉴 웨이브'라는 용어를 사용하든 사용하지 않든 간에 이 용어와의 연관성이나 차별성을 어떤 식으로든 해명하고 넘어가야 할 필요가 생겨난 것이다. 그런데 지금까지 연구자들이 보여주었던 접근방식은 '코리안 뉴 웨이브' 영화라는 기존의 용어는 수용하되 이를 자신의 시각으로 재전유하거나 혹은 '코리안 뉴 웨이브' 영화라는 범주를 만들어낸 비평담론의 정치적 무의식을 지적하는 것이었다. 다소 간략한 분석들이기는 했으나 전자가 주로 이 범주로 묶일 수 있는 영화들에 대한 관심의 표현이었다면 후자는 이 범주의 의미를 안착시켰던 영화담론에 대한 관심의 표현이었다. 아마도 이 두 가지 접근법은 오늘날 '코리안 뉴 웨이브' 영화를 개념적으로 이해하기 위해서 필히 주파해야 하는 경로일 것이다. 그리고 그 중에서도 더 우선적인 과제는 '코리안 뉴 웨이브'라는 용어가 어떤 맥락에서 등장했으며 어떤 식으로 의미화되었는지, 다시 말해 누가 어떠한 근거로 80년대 중반 이후의 특정한 한국영화들을 '코리안 뉴 웨이브'로 호명하게 되었는지, 그리고 그러한 입장은 오늘날 어떻게 재역사화될 수 있을지를 규명하는 일일 것이다. 이 글은 바로 이러한 궁금증에서 출발하였다.

'코리안 뉴 웨이브' 영화라는 표현이 하나의 용어로서 국내외 평단과 학계에 연착륙하는 데에는 1996년 제1회 부산영화제에서 영문 자료집 『코리안 뉴 웨이브』를 발간한 일이 결정적 계기가 되었다. 이 자료집은 1980년대부터 90년대 중반에 제작된 특정 한국영화들을 '코리안 뉴 웨이브'라고 호명하면서 해당 영화들을 시기별로 해설하는 내용을 담고 있었다. 하지만 이 책자가 한국영화사에 '코리안 뉴 웨이브'라는 표현을

'포스트-코리안 뉴 웨이브'로 이름지어질 수 있는 역사적 분절의 필요성을 승인하거나(주유신, 위의 글, pp. 7-8) 적용하는(손희정, 『한국의 근대성과 모성 재현의 문제: 포스트 뉴 웨이브의 공포영화를 중심으로』, 중앙대 석사논문, 2004) 사례가 생겨나고 있다.

최초로 적용한 사례는 아니었음에 유의할 필요가 있다. 사실상 이와 같거나 비슷한 표현이 이미 80년대 말부터 국내외에서 계속해서 그 지시 대상을 바꿔가며 사용되고 있었기 때문이다. '코리안 뉴 웨이브' 영화를 둘러싼 담론은 처음에는 단순한 신세대론의 형태로 출발했으나⁵⁾ 점점 새로이 출현한 감독들의 특정한 (사회적) 경향성에 주목하는 논의로,⁶⁾ 나아가 해당 영화 및 감독들 중에서 다시 옥석을 분별하는 논의로 발전

- 5) 예컨대 『로드쇼』 창간호에 실린, 잡지 속 소책자의 형태로 "한국영화사를 수놓은 대표적 감독"을 정리하는 기사는 "80년대 들어 대표적인 현상으로 신인감독들의 대거 등장을 들 수 있다"면서 1980년 이후의 감독 세대를 '제5세대'로 구분하고 배창호, 하명중, 이황림, 박철수, 이미례, 정지영, 장길수, 김현명, 신승수, 장선우, 박광수를 여기에 넣어 다루고 있다(《한국영화감독 70년사의 열전》, 『로드쇼』, 1989년 4월호(창간호), 167-68쪽). 이 기사에 따르면 1세대는 일제시대, 2세대는 해방 이후부터 6.25 이전, 3세대는 6.25부터 60년대 말까지, 4세대는 70년대에 활동했던 세대를 말한다. 흥미롭게도 이 기사는 이장호를 4세대로 분류하고 있다. 호현찬 역시 '80년대를 주도해온 영화작가들'로 임권택, 이장호, 이두용, 배창호와 함께 장길수, 박지근, 신승수, 박철수, 이규형, 송영수, 장선우, 정지영 등의 신진 감독들 모두를 꼽을 수 있으리라고 간주하면서 이 신진세대 감독들이 이루는 "새 물결"에 주목할 것을 요청하고 있다(호현찬, 앞의 글, p. 36). 중견 비평가 변인식 또한 "한국의 제5세대 감독군이라 명명할 수 있는 정지영, 박철수, 이황림, 장길수, 신승수, 이규형, 박광수, 장선우 등이 90년대 한국영화의 새 바람을 일으킬 잠재력과 패기는 충분"하다고 보면서, 이들을 유현목, 김기영, 신상옥, 김수용 등의 노장감독군 및 임권택, 이두용, 김호선, 정인엽, 이장호, 배창호, 송영수 등의 중견감독군과 비교하여 저울질함으로써 이러한 세대론에 동참하고 있다(변인식, 《90년대 새 바람을 일으킬 감독들》, 『영화』, 1989년 9월호, 126호, 36쪽).
- 6) "지금까지는 신구세대를 구별하는 기준이 단순히 연령 또는 데뷔 시기, 연출작품 편수 등이었지만 앞으로는 공통적으로 지향하는 작품성향—예를 들면 '민족영화'라는 개념을 주장하고 그것을 지향하는 작가, 작품군, 사회적 비판을 공통적인 작품세계로 하는 작가군 등—에 의해서도 세대 구별이 가능해질 조짐을 보이고 있어 흥미롭다"(《중견·신예감독, 작품 대결이 뜨겁다!》, 『스크린』, 1989년 4월호, p. 299)는 지적이나 "90년대 한국영화의 새로운 계보가 시작된다. 그리고 이 새로운 시대는 지난 80년대에 예고되었던 거장과 뉴 웨이브, 충무로와 민족영화 운동권, 그리고 작가영화와 오락영화의 전면전이 될 것이다"(《90년 한국영화를 전망한다: 90년, 한국영화 명장면 총집합 출발!》, 『로드쇼』, 1990년 2월호, 202쪽)라는 예견은 모두 이러한 맥락에서 나온 것이다.

해나갔다. 물론 그러한 선별의 기준과 결과는 평자에 따라 제각각이었다.7) 한 마디로 말해 '코리안 뉴 웨이브' 영화란 80년대 중반 이후 부산 영화제 자료집이 나오기 직전까지도 특정한 지시대상에 결박되지 않은 채 담론적 헤게모니 쟁탈전 속에서 순환하는 일종의 '텅 빈 기표'였으며 따라서 끊임없이 재규정되고 재역사화된 범주였다.

그러던 차에 출간된 부산영화제 자료집은 '코리안 뉴 웨이브'의 외연

7) 이를테면 강우석, 장선우, 박광수를 "80년대 후반 뉴 시네마를 주창하며 등장한" "신에 트로이카"라고 지목한다든지(《주목받는 신예감독들 새 작품에 '물두'》, 『영화소식』, 1990년 1월 24일(제81호), 영화진흥공사, 3쪽), 50년대 중반 이래의 오랜 '충무로 시대'를 마감하고 "'새로운 물결'을 형성하는 데 한 몫을 한다고 볼 수 있는 작품과 감독들"로 <그들도 우리처럼> <남부군>에서부터 <닥터 봉> <마누라 죽이기>까지를 한꺼번에 목록화한다든지(1991년 9월 히로시마에서 개최되었던 한국영화제에서의 강연. 이후 『영화평론』(10호, 1998)에 게재됨), 아니면 신세대론을 87년 "민주주의의 새벽" 이후 한국영화사에 나타난 "'누벨 바그'의 조짐"과 결합시켜 '사회개혁자로서의 영화감독'(박광수, 이정국, 황규덕), '대중영화의 후계자들'(강우석, 김의석), '영상언어의 개척자로서의 영화감독'(이명세, 장선우)이라는 명분 아래 모두 아우르며 조명하는 식이었다(강한섭, 「한국영화에 누벨 바그는 존재하는가?」, 『영화평론』, 제5호, 1993, 한국영화평론가협회, 131-144쪽). 한편 '뉴 웨이브'로 일컬어지는 현상을 일부 영화운동 세력의 성공적인 제도권 진출이라는 관점에서 보았던 민족영화운동 진영이 꼽은 80년대 후반 이래의 문제작들에는 오늘날 상업적 장르 영화로 치부되는 <누가 용의 발톱을 보았는가?>가 들어 있었고(이정하, 「90년대 민족영화운동의 발전을 위해」, 『연세』, 1991년 여름, 214쪽), 80년대의 대표적인 영화운동 조직인 서울영상집단도 '80년대 충무로의 새로운 물결'이라는 제목 아래 <물 위를 걷는 여자> <열아홉 절망 끝에 부르는 하나의 사랑 노래> <지금 우리는 사랑하고 싶다> <누가 용의 발톱을 보았는가?>를 언급하고 있다(서울영상집단(남인영 외), 『프리즘에 비친 영상』, 말길, 1992, 166쪽). 이후로도 뉴 웨이브가 의미하는 '새로움'의 함축은 저널리즘에 의해 계속 탈바꿈했으며, 그에 따라 새로 등장하는 신인감독들의 영화를 무조건 '뉴 웨이브'로 칭한다거나(『로드쇼』(1990. 10.)는 92년 5월호에서 '92년 한국영화 뉴 웨이브 선언'이라는 제목으로 박찬욱, 김의석, 장현수, 이재구, 이재용, 김영빈, 홍기선 감독의 영화들을 소개하고 있다) <결혼 이야기>의 흥행 성공에 고무되어 이러한 기획영화의 출현을 '우리 영화의 새로운 물결'로서 환영하는 경우까지도 나타났다. 『우리 영화의 새로운 물결: 전향적인 우리 영화 기획의 방향』, 『영화』, 1992년 7월.

을 일정한 논리적 틀 속에서 체계화, 역사화함으로써 여태까지의 혼란을 수습하는 비평사적 전환의 계기를 마련했다. 물론 현재 시점에서 보면 이 자료집의 '역사화' 작업은 근본적인 한계를 안고 있었다. 이 자료집은 1980년부터 87년까지를 한국영화의 새로운 시작으로, 88년부터 91년까지를 뉴 웨이브의 시대로, 그 이후부터 96년 현재까지를 90년대의 새로운 환경에 적응하며 변이하는 코리안 뉴 웨이브의 시대로 분류하는데, 이는 아직은 포스트-'코리안 뉴 웨이브'에 대한 인식이 무르익지 않았던 그 시기에 '코리안 뉴 웨이브'를 여전히 현재시제의 사건으로 받아들이고 있음을 의미하는 것이었다. 그렇기 때문에 이 자료집은 임권택, 이장호, 배창호에서부터 박철수, 신승수, 박광수, 장길수, 장선우, 배용균, 정지영, 하명중, 이명세, 박종원, 김영빈, 장현수, 박종원, 황규덕, 박재호, 이정국, 김진해, 오병철, 이현승, 여균동, 김홍준, 이민용, 홍상수에까지 이르는, 상당한 경향적 차이들을 갖고 있는 작가군을 '코리안 뉴 웨이브'의 기치 아래 대거 호명하고 있다. 이는 이 자료집에 적용된 선별과 배제의 여과장치가 얼마나 성글고도 불규칙한 눈금을 가지고 있었던가를 반증한다. 한 마디로 말해 이 자료집에서 이루어진 영화사 쓰기 작업은 좀더 정교하고 치밀하게 보충될 필요가 있는 것이었다.

그러나 바로 이런 점이야말로 오늘날 이 자료집에 새삼 주목해야 하는 이유이기도 하다. 이 소책자를 통해 드러난 이러한 부정교합이야말로 80년대의 대표적인 진보적 영화담론 생산자들이 어떻게 80년대와 90년대를 겪어냈는지, 그 고심과 변태(變態)의 흔적들을 그대로 노출하고 있기 때문이다. 결론부터 말하건대 '코리안 뉴 웨이브 영화'라는 용어는 80년대가 90년대를 맞아들인 극적인 도킹 지점에 세워진 표지판과도 같은 것이었다. 그러므로 '코리안 뉴 웨이브' 영화담론의 형성 동기와 내용을 추적하기 위해서는 먼저 80년대 영화담론의 궤적을 되짚어보는 과정

이 필수적이다.

2. '새로운 영화'에 대한 두 가지 생각

1980년대 영화담론을 주도했던 세력은 비제도권 영화운동 및 비평진영이었다. 사실 이 '비제도권'이라는 표현이 함축하는 독특한 영화제작 및 비평 실천의 장이 조성된 것이야말로 80년대적 특이성의 알파이자 오메가라고 할 수 있다. 적어도 분단 이후의 한국영화사에서 자본 및 자본이 행사하는 권력으로부터의 완전한 독립을 모색하고 또 실현했던 집단적 노력은 사실상 80년대에 들어와서야 비로소 처음으로 가시화되었다 해도 과언이 아니기 때문이다. 그런데 당시 비제도권 영화비평 담론은 민중/민족영화론과 대항영화론으로 대별되는 두 흐름이 앞서거나 뒤서거나 자리를 잡으면서 형성해나간 것이었다. 전자가 광주민중항쟁을 기점으로 좌경화되기 시작한 민주화운동에 동참하면서 점차 '운동' 조직으로서의 성격을 띠게 된 대학영화운동 및 소집단 영화운동에 뿌리를 두고 있었다면,⁸⁾ 후자는 80년대 이전부터 이미 동호회의 형태로 존재하면서

8) 80년대 영화운동사를 실증적으로 기술하고 있는 문헌으로는 양윤모, 『80년대 한국영화 개관』, 『한국영화의 이해』, 예니, 1992; 서울영상집단 편저, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』, 시각과 언어, 1996; 한국독립영화협회 편, 『매혹의 기억, 독립영화』, 한국독립영화협회, 2001; 김명준, 『80년대 이후 진보적 영화운동의 전개과정』, 『영화운동의 역사: 구경거리에서 해방의 무기로』, 서울출판미디어, 2002; 남태제·이진필, 『격동의 현실 속에서 피어난 독립 다큐멘터리: 1980-90년대 초반의 영상운동과 다큐멘터리』, 『한국 독립 다큐멘터리』, 예담, 2003 참조. 한편 양윤모, 『한국영화사 속에 나타난 민족의 저항』(『현상과 인식』, 1988년 여름호)에는 1978년부터 1987년 사이에 각종 영화 소집단과 각 대학 연극영화과에서 개최하거나 간행한 영화제 자료집 및 팸플릿, 비공식적 잡지들이 도표화되어 자세한 일정 및 내용과 함께 실려 있다.

주류 상업영화가 아닌 영화들의 역사와 존재방식을 탐구하고 지지하던 이른바 '문화원 세대'의 활동⁹⁾에서 이어져나온 것이었다. 좀더 구체적으로 말해서 전자가 '알라성' 졸업생들이 주축이 되어 만든 서울영화집단과 그 후신인 서울영상집단, 민족영화연구소에서 펴낸 공개적인 출판물들¹⁰⁾ 및 노동자뉴스 제작단을 중심으로 하는 노동자영화대표자회의 소속단체들 사이에서 회람하던 비공개 인쇄물들, 기타 문예지 및 자료집 등을 통해 이루어졌던 논의였다면, 후자는 '작은 영화제'(1984. 7. 7-8, 국립극장 실험무대)를 계기로 결성된 '열린 영화' 모임에서 발행한 계간지 『열린 영화』(1984. 겨울-1985. 가을) 및 『영화언어』(1989. 봄-1995. 4, 총 15호 발간)를 중심으로 이루어졌던 논의였다. 또 전자가 정치적 리얼리즘¹¹⁾의 경향을 띠고 있었던 반면 후자는 정치적 모더니즘¹²⁾의 태도를

-
- 9) 1977년에 프랑스 문화원에 생긴 '시네클럽'과 1978년에 독일문화원에 생긴 '동서영화동우회', 그 후신인 '동서영화연구회'의 활동에 관해서는 서울영상집단 편, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』, 시각과 언어, 1996, 18-20쪽 참조.
- 10) 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983; 서울영화집단 편, 『영화운동론』, 화다, 1985; 『레디고』, 1집, 이론과 실천, 1986; 『새로운 한국영화를 위하여』(『레디고』 2집), 이론과 실천, 1988; 『민족영화 I』, 민족영화연구소 편, 도서출판 친구, 1989; 『민족영화 II』, 민족영화연구소 편, 도서출판 친구, 1990.
- 11) 이 개념은 남인영의 글 제목에서 가져온 것이다(남인영, 『정치적 리얼리즘: 한국 독립 다큐멘터리에서 리얼리티 구축 방식』, 『한국 독립 다큐멘터리』, 예담, 2003). 남인영은 아무 설명없이 이 개념을 사용하고 있으나, 80년대 리얼리즘 담론의 정치성이 사회적 리얼리즘으로도, 사회주의 리얼리즘으로도 환원할 수 없는 애매한 성격을 띠고 있다는 점에서, 그리고 대안영화론을 주창했던 세력의 '정치적 모더니즘'적 태도와 대비하는 의미에서도 '정치적 리얼리즘'은 적절한 명명이라 생각된다.
- 12) '정치적 모더니즘' 개념은 로도윅의 것이다(D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, The Regents of the Univ. of California, 1988, 1994, vii쪽 참조). 로도윅은 68혁명 이후 『텔 켈』 『카이에 뒤 시네마』 『시네티크』 『스크린』 등의 잡지를 중심으로 프랑스와 영국의 영화학계를 풍미했던 영화이론을 '정치적 모더니즘'으로 규정하고 있다. 당시의 영화이론은 주로 역사와 기호학, 해체주의, 라캉적 정신분석학, 알튀세르적 마르크스주의

내장하고 있었다.

양 진영(지금부터 편의상 전자를 '운동진영', 후자를 '비평진영'이라 부르자)의 입장은 80년대 영화비평의 여러 쟁점들과 관련하여 때로는 같고 때로는 달랐으며 때로는 서로를 포용했고 때로는 거리를 두는 관계 속에 놓여 있었다. 그렇다면 이들은 어떤 점에서 같거나 달랐고 또 어떤 경우에 공존 혹은 비판을 선택했던가. 우선 가장 큰 공통점은 이들의 논의가 자기 시대를 '위기의 시대'로 규정하는 데서 출발한다는 것이다. 그 위기의식은 할리우드 영화가 한국의 영화시장을 심각하게 잠식하고 있으며 그에 따라 한국영화는 통속 멜로물 아니면 권력 액션물이 주류를 이루는 삼류영화가 되어버렸다는 자괴감에서 나오는 것이었다.¹³⁾ 운동진영의 경우 이러한 위기의식은 "미국 지배 이데올로기의 경제, 문화 침투의 표출인 할리우드 영화와, 그러한 할리우드 영화의 가치체계에 잠식되어 부정성을 심화시키고 대중을 오히려 할리우드 영화 속으로 더욱 더 몰아넣고 있는 소위 '충무로' 영화"¹⁴⁾에 대한 총체적 불신으로 나

에 뿌리를 두고 구성된 것으로서 영화적 의미작용 형식과 관람 형식의 관계를 분석함으로써 영화를 통한 지배 이데올로기의 유포에 담론적, 실천적으로 개입하는 데 중점을 두고 있었다.

13) 이러한 자괴감이 단순히 과장된 '느낌'만은 아니었음을 통계로 확인해볼 수 있다 (김윤아, 『80년대 한국영화의 장르 추세 연구』, 『영화연구』, 17호, 2001년 8월, 한국영화학회, 198, 200쪽에서 재인용).

◆ 한국영화 제작 총계/통속물/액션물 편수

연도	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
총계	122	125	141	94	134	101	114	96	91	87	97	91	81	80	73	89	87	110	111
통속	43	58	54	38	68	48	48	47	39	30	58	50	42	54	41	41	49	62	60
액션	29	27	27	24	32	33	37	15	26	25	26	16	4	6	6	5	0	12	8

◆ 한국영화 대 외국영화 관람객수(단위 만 명)

연도	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
한국영화	2543	2135	2191	1754	1689	1642	1562	1310	1216	1115
외국영화	2834	2294	2078	2648	2703	3166	3166	3548	4006	4415

14) 『영화운동론』, 281쪽.

타났다. "억압적 국가기관의 이데올로기 기관으로서 한국영화는 비판적 기능을 거세당한 채 종속적 역할만을 담당해왔"기 때문에 "'해결'도 '대체'도 가능하지 않다는 완전한 절망으로부터 출발하는 것이 한국영화의 미래를 위해 역설적인 방법론"¹⁵⁾이라는 비평진영의 주장도 마찬가지로 맥락에서 나온 것이었다.

사실 할리우드 영화에 대한 비평가들의 반감은 일제 강점기 이래로 한결같이 지속되어온 것이지만 80년대에는 그것이 광주민중항쟁으로 인해 촉발된 반미감정과 연계됨으로써 훨씬 더 근원적인 양상을 띠고 있었다. 할리우드 영화는 그 독점자본주의 기업으로서의 속성과 아울러 한국 관객들을 문화식민 상태에 빠뜨려 결국은 민족의식을 파괴시켜버린다는 점에서 가장 경계해야 할 대상으로 취급되었다. 또한 "우리 영화계는 성을 다룬 영화든 리얼리즘 영화든 사극영화든간에 그 방법이 할리우드적이라는 취약점이 있습니다"라는 장길수 감독의 발언¹⁶⁾이 시사하듯 할리우드 영화의 국내시장 침투는 산업적, 이데올로기적 차원에서뿐만 아니라 양식적 차원에서도 심각한 우려를 불러일으키고 있었다. 그러므로 87년 미국영화 직접배급 허용 이후의 사태를 "우리 영화 최대의 위기"¹⁷⁾로 규정하고 광범위한 영화인들이 이 "제국주의 이데올로기로 포장된 초특급 시각무기"¹⁸⁾의 공습에 조직적으로 대항한 것은 너무도 당연한 일이었다.

그렇다면 할리우드 영화와 한국영화산업, 나아가 영화문화 전체를 진부하고도 유해한 것이라고 간주했던, 80년대에 부상한 '새로운 세대'는 자신의 위치를 어떠한 계보와 연계시키려 했으며 어떠한 영화사적 지점

15) 『열린 영화』, 4호, 1985년 가을호, 2쪽.

16) 『특집좌담: 80년대 한국영화의 현단계와 전망』, 『레디고』, 25쪽.

17) 한국영화 개혁 선언문(1987년 12월 29일). 『변방에서 중심으로』, 126-127쪽 참조.

18) 이정하, 『한국영화의 위기』, 『말』, 1988. 9., 134쪽.

들과 연대하려 했던가. 이들은 문화민족주의적 관점에 따라 할리우드 영화는 물론이고 당시 한국에서 한창 주가가 높았던 홍콩 영화 및 수입 개방 논의가 재개된 일본영화 역시 할리우드 영화와 동일한 계열을 이루는 '외부'의 적으로 간주했다. 반면 "동구권이나 유럽 쪽의 나라는 그들 나라의 특성이나 문화에 따라 그들의 영화를 다양한 양상으로 발전시켜"¹⁹⁾은 사례로 보아 80년대 초까지만 해도 중요한 벤치마킹의 대상으로 삼았다. 쇼트의 중심을 사건에 뭉으로써 현실성을 담보하는 네오리얼리즘의 기본정신과 고다르식 시네마토그래피의 파격이 우리 전통영화의 민중적 감각으로 재탄생하기를 기대한다는 "열린 영화"론은 그러한 관점에서 씌어진 대표적인 글이었다.²⁰⁾

그러나 이내 운동진영은 제3세계 영화운동에 대한 관심을 본격화하면서 유럽 영화에서 남미 영화로 참조점을 옮겨간다. 제3세계 영화소집단 운동, 특히 '우카마우 집단'의 실천방식이야말로 네오리얼리즘이 담보했던 민중적 현장성 및 다큐멘터리 영화운동이 현실을 포착하기 위해 기울였던 기술적, 형식적 노력과 진보적 주제의식을 가장 발전한 운동의 형태로 나타낸다고 여겼기 때문이었다.²¹⁾ 하지만 87년 6월항쟁 이후 영화운동 세력 내에서도 다소 막연하던 민중영화론을 "이념적 급진화와 대중운동과의 긴밀한 결합"²²⁾에 근거한 운동 노선으로 변화시킬 것이 촉구되고²³⁾ 이에 따라 영화담론도 급진화의 길을 걷게 된다.

19) 『특집좌담: 80년대 한국영화의 현단계와 전망』, 『레디고』, 25쪽.

20) 장선우, 『열려진 영화』, 『새로운 영화를 위하여』, 305-322쪽 참조.

21) 홍기선, 『영화운동에 대해서』, 『한국문학의 현단계 III』, 백낙청, 염무웅 편, 창작과 비평, 1984, 348쪽.

22) 김명준, 『1980년대 이후 진보적 영화운동의 전개과정』, 『영화운동의 역사: 구경거리에서 해방의 무기로』, 420쪽.

23) 영화운동은 16mm 장편 극영화운동과 비디오 매체를 활용한 교육선전용 다큐멘터리 운동이라는 두 방향의 실천양식으로 재편된다. 아울러 영화운동진영 역시

이러한 변화의 전면에 서 있던 것은 '민족영화' 담론이었다. 민족영화 개념은 80년대 들어와 '민족예술'의 필요성과 당위성에 대한 진보적 문화예술운동진영의 광범위한 공감에 부응하여 이미 일종의 선언적 개념으로서 사용되고 있었다.²⁴⁾ 그러나 이 개념은 민족영화연구소의 기관지였던 『민족영화』에서 비로소 정치적 강령과 결합된 운동 노선으로서, 즉 '민중 주체 민족해방민주영화'를 뜻하는 개념으로서 제출되었다. 민족영화 담론의 출현으로 인해 무엇보다도 눈에 띄는 변화가 있다면 '주체적인 것'에 대한 관심이 다른 모든 참조의 지점들을 압도하게 되었다는 점이다. 이들은 '열린 영화' 씨클이 소개해온 서구의 대항문화 혹은 대안영화 이론을 "제국주의 잡사상, 영화주의의 신화"²⁵⁾라며 배척한 것은 물론이고, 소집단 영화운동의 가장 훌륭한 범례로 간주해오던 제3세계 영화운동에 대해서도 자신들은 "'우카마우'의 문예사상을 그토록 요구하지 않는 주체적인 걸음을 시작"²⁶⁾했다고 언명하면서 식민지 시대

당대 변혁운동론의 흐름에 합류하면서 민족해방 민중민주주의혁명론(NL)적 경향성을 갖는 세력과 민중민주주의혁명론(PD)적 경향성을 갖는 세력으로 양분되었다. 민족영화연구소(1988년 8월~1991년)는 NL적 경향성이 강했던 조직으로 90년 1월 한겨레 영화제작소, 아리랑 영화연구회, 영화공동체, 영화마당 우리, 우리마당 영화분과의 협의체인 '한국독립영화협의회'를 결성했다. 한편 PD적 경향성이 강했던 노동자뉴스제작단(1989년~현재)은 90년 말에 서울영상집단, 바리터, 장산꽃매, 노동자문예운동연합 영화분과와 연대하여 '노동자영화대표자회의'를 결성함으로써 한독협과 함께 비제도권 영화운동계의 양대산맥을 형성하게 된다.

- 24) 이 개념은 이미 대학영화연합 주축로 88년 3월 15일부터 5월 말까지 13개 대학을 순회하며 열렸던 '민족영화제'의 선언문에서 최초로 제기된 바 있었고 대영연에서 발행한 『민족영화』라는 연구지의 제목으로도 도드라져 나왔던 개념이었다. 또 이효인, 전양준, 이정하가 편집동인이 되어 만든 무크지 『새로운 한국영화를 위하여』에서도 주체적인 영화 실천을 위한 범주로서 일차 제출된 적이 있었다. 이효인, 『문화과학으로서의 영화』, 『새로운 영화를 위하여』, 29쪽.
- 25) 이정하, 『민족영화운동의 조직실천적 임무와 과제』, 『민족영화 1』, 55쪽.
- 26) 이효인, 『민족영화의 당면과제와 임무: 미학과 창작방법론을 중심으로』, 26쪽.

영화운동, 특히 카프(KAPF) 진영의 활동과 북한의 영화이론 및 중국, 베트남 등 공산권의 영화운동사 쪽으로 시선을 돌리고 있었다.

이처럼 레드 콤플렉스의 장막이 찢겨나가고 좌파 담론이 각광을 받게 되자 80년대 초반의 공동체적 민중영화론은 당파적 민족/민중영화론으로 환골탈태했고, 이 과정에서 비판적 리얼리즘 영화의 가치는 급격히 평가절하되었다. 예컨대 “80년대의 사회성 영화의 대두는 그것 자체가 기존의 제도와 질서를 근본적으로 뒤바꾸는 것이 아닌 자본주의 사회에서 당연히 일어나는 이데올로기의 상품화 경향과 개량주의적 사회변화 방식의 정착과정이라고 보는 것이 타당하다”²⁷⁾는 발언에서 당시 운동진영이 제도권의 사회비판적 영화를 바라보던 시각을 알 수 있다. 결국 운동진영이 추구했던 ‘새로운 영화’는 영화의 내용은 물론이거니와 제작, 배급, 상영방식, 심지어는 필름이라는 매체 자체를 포함하여 영화 관련 전 분야에서 상업성 혹은 상품성과 절연하는 영화로 나타났다. 8mm나 16mm 소형영화가 “대형영화의 부정적 기능을 거부하는 영화본연의 가능태를 간직한 독립된 완성체”²⁸⁾로 받아들여졌고 특히 다큐멘터리 작업에는 기동성 있는 비디오 매체가 적극적으로 활용되었다. 또 집단창작과 공동작업이라는 새로운 제작방식이 80년대 내내 실험되었고 기층 대중운동 조직과 결합하여 영화감상반을 운영하거나 각 대학에서 대중집회 형식의 상영회를 조직하는 등의 방식으로 독자적인 상영 및 배급체계를 구축하려는 노력도 이어졌다.

한편 비평진영의 행보는 할리우드 영화 및 그 아류로서의 충무로 영화에 대한 대항이라는, 운동진영과 동일한 출발선에서 시작되었으나 그

27) 김혜준, 『80년대 한국 영화운동의 점검과 90년대 과제와 전망』, 『민중영화 II』, 136쪽.

28) 이해영, 『대학영화론: 그 논의와 현황』, 『영화운동론』, 241쪽.

이후 거의 모든 지점에서 운동진영과 갈라지게 된다. 실로 비제도권 영화운동사에서 '열린 영화' 모임의 등장은 '작은 영화제'라는 일회적 계기 속에서 행복하게 공존할 수 있을 것처럼 보였던 비상업적 영화의 다양한 층위(대학영화, 운동영화, 예술영화) 사이에서 본격적인 이념적 분화와 불화가 시작되었음을 의미하는 것이었다. 그리하여 80년대 중반을 넘어 영화운동이 그 계급적, 당파적 입장을 분명히 하면 할수록 '열린 영화' 모임에 가담했던 이들의 이론적, 비평적 실천은 '영화주의'라는 딱지와 함께 공격의 대상이 되곤 했다.²⁹⁾

그렇다면 '열린 영화' 모임이 추구했던 '새로운 영화'란 구체적으로 어떤 것이었나. 『열린 영화』는 이 모임의 이론적 관심사가 영화작가론, 영화기호학, 정신분석학적 영화연구, 페미니즘 등 주로 프랑스의 구조주의적 사유에서 발전한 '정치적 모더니즘'의 맥락에 닿아 있었음을 보여준다. 요컨대 주류 상업영화는 그 내용적, 형식적 차원 모두를 통해 "지배 이데올로기에 의해 장치된 현실 표상"³⁰⁾의 전파에 봉사하며 그에 대항하는 (예술)영화는 "이데올로기를 형식과 내용 모두에서 넘어서는 것이 필요하다"³¹⁾는 것, 이를 위해 반(反)부르주아적 카메라 스타일의 분석과

29) 이정하는 동호인 모임 내지 동인의 성격이 강했던 '열린 영화' 모임을 운동으로 평가하기는 어렵다고 주장하면서, 그렇지만 이 모임이 표방했던 사상적 경향이 뿌리깊고 광범하게 잔존하므로 엄격한 비판이 필요하다고 주장한다. 요컨대 이들의 '작은 영화(또는 열린 영화) 개념이 제도권 영화에 대항하여 영화의 사회성과 전위성, 기존의 영화제도, 사회제도에 대한 대항과 개혁을 포괄하는 개념이기는 했지만 이 영화론은 제도영화에 대한 막연한 낭만적 대항의식의 발로에 지나지 않았고, 사회혁명과 관계없이 지배문화와 다른 문화를 세울 수 있다고 하는 서구의 대항문화 이론에 기초한 것이기 때문에 운동의 발전에 장애로 작용하고 있으므로 시급하게 청산되어야 한다는 것이었다. 이정하, 「영화운동의 대중화를 위하여: 사상과 실천에 있어서의 반성과 그 전체」, 『서울여대』 교지, 18호, 1988, 269쪽 참조.

30) 송능한, 『영화/리얼리즘/이데올로기 I』, 『열린 영화』, 3호, 1985. 여름, 29쪽.

31) 위의 책, 2쪽.

적용이 낱요하다는 것이 『열린 영화』 필진이 대체로 공유하던 사고의 틀이었다. 따라서 이들은 제도권 영화 전체를 불신하기보다는 오히려 그 동향에 끊임없이 촉수를 대고서 사회비판적, 대안적 실천의 가능성을 발굴하고자 했다는 점에서, 제도권과의 총체적 단절을 통해 새로움의 가능성을 모색했던 운동진영과는 근본적으로 달랐다.

그런데 이와 관련해서 흥미로운 점은 『카이에 뒤 시네마』, 『씨네따끄』, 『뽕 껌』, 『꼬뫼니까시옹』 등을 통해 전개되었던 영화이론을 참조하고 이를 다시 한국의 사회적, 영화적 현실에 대입하는 과정에서 『열린 영화』의 필진들이 기이한 '적용의 묘'를 살리고 있었다는 것이다. 예컨대 서구 학자들이 발전시켰던 알튀세르-브레히트-라캉주의적 영화이론은 분명 고전적 리얼리즘의 대안으로서 모더니즘 영화의 역할을 강조했던 데 반해, 그들의 이론을 소개하는 국내 필진은 그 이론의 반(反)부르주아적 경향만을 강조하면서 여전히 한국영화에는 현실과 대결하는 '리얼리즘'이 필요함을 강변하는 식의 결론으로 나아갔던 것이다.³²⁾ 그러다 보니 고다르의 모더니즘적 스타일이 한국영화가 리얼리즘을 추구하기 위해 참조할 만한 모범사례로 둔갑하고, 정치적 모더니스트들이 부정했던 앙드레 바쟁의 현상학적 리얼리즘 미학이 한국적 리얼리즘의 롱 쇼트, 롱 테이크 선호와 맞물려 다시 호명되는 탈맥락적이고 비논리적인 주장들이 등장하는 경우마저 나타났다. 물론 사실상 독학에 가까웠을 당시의

32) "현실의 끊임없는 접근과 대결을 통하여 지배 이데올로기를 끊임없이 문제삼고 대항해야 하는 새로운 영화와 그 담당자들의 임무는, 그러므로 리얼리즘 예술의 임무와 다름없는 것이 된다." (송능한, 위의 글, 33쪽); "우리는 리얼리즘의 회복을 위한 과학적이고 체계적인 노력(리얼리티 묘사에 대한 서구 중심의 영화사상 비판 및 리얼리티/이데올로기의 상관관계 연구)를 영화제작과 영화연구의 두 가지 측면에서 지속시켜나가야 한다. ... 그것은 관념적으로 거론되는 한국적 영화언어의 개발 및 민중영화의 실체화를 위한 새로운 출발을 의미하는 것이다." 전양준, 『영화/리얼리즘/이데올로기 II』, 위의 책, 52쪽.

영화학 학습 환경에서 『열린 영화』의 이론적 관심은 서구 이론과 상당히 '발빠르게' 접목을 시도했던 것이 사실이다. 하지만 운동진영이 이제 막 정통 마르크스-레닌주의에 착목하던 시점에 비평진영은 푸코, 라캉, 들뢰즈, 벤야민, 레이먼드 윌리엄스, 프레드릭 제임슨 등을 망라하는 이론가들을 언급하면서 이렇듯 소화불량 상태에 빠져 있었다. 작가주의와 예술영화, 형식주의적 분석방법론에 더욱 친근감을 표하는 '열린 영화' 모임의 이론적 입장은 분명 '정치적 모더니즘'의 바람을 쏘임으로써 형성될 수 있었던 것임에 틀림없으나 그 이해의 충실도는 적어 의심스런 것이었다.

여기서 환기하고 싶은 점은 내용을 우위에 놓았으며, 한국사회 변혁이라는 목적을 위해 유용하게 쓰인다는 대전제 아래서라면 어떠한 형식이든 동원할 수 있다고 보았던, 그런 의미에서 오히려 대안적 형식이 초래할 비대중성을 경계했던 운동진영이나, 관습적 재현형식을 따르지 않는 것이야말로 대항영화의 선결조건이자 미덕이라고 간주하던 비평진영 모두가 자신들이 지지하는 창작방법론에 '리얼리즘'이라는 이름을 붙여주었다는 사실이다. 이는 사실 좀 당혹스런 대목인데, 요컨대 <파업전야>가 리얼리즘적 창작방법의 구현이라는 운동진영의 입장³³⁾과 관습적 형식이 <파업전야>의 리얼리즘을 훼손했다는 비평진영의 견해³⁴⁾는 양립할 수 없는 것이었기 때문이다. 그러나 '리얼리즘' 개념을 둘러싸고 양 진영 사이에 본격적인 논쟁은 없었고, 그러는 사이에 "혁명의 시대"³⁵⁾는 막을 내리고 만다.

33) 이효인, 「<파업전야>와 <우묵배미의 사랑>」, 『창작과 비평』, 1990. 6.; 남인영, 「<파업전야>와 영화의 현실주의」, 『사상문예운동』, 4호, 1990. 여름 참조.
 34) 이용관, 「<파업전야>, 민족민중영화의 현주소와 미래주소」, 『민중영화 II』; 조재홍, 「한국 영화산업의 변화와 독립제작의 현주소: <파업전야>의 경제적 측면과 작품분석을 중심으로」, 『영화언어』 6호, 1990. 12. 참조.

3. 대타협의 무대로서의 『영화언어』

90년대를 맞으면서 두 입장을 약간씩 절충하려는 제스처가 나오기 시작한다. 예컨대 이효인은 <파업전야>의 비평들을 메타비평하면서 이 영화가 "사실주의 카메라의 전범"³⁶⁾을 보여준다고 했던 자신의 주장을 수정하여 "<파업전야>가 관습적인 것과 사실주의적인 것간의 합리적 이해가 부족한 위에서 만들어졌"³⁷⁾다는 식으로 후퇴하며, 조명희는 "통상 할리우드 스타일로 대변되는 고전적 내러티브는 대안적 사조로서의 리얼리즘 정신과 거리가 먼 것으로 평가"되지만 "주제에 대한 접근만 올바르고 치열하다면, ... 비록 관습적으로 오용되는 고전적 내레이션이지만 올바르게 수용할 수 있는 가능성은 없을까?"³⁸⁾라는 질문을 제기하고 있다. 이것은 운동진영과 비평진영이 드디어 서로의 생각을 참조하기 시작한 징조였다. 영화운동을 포함한 전체 변혁운동이 하향곡선을 그리고 있던 시기와 절묘하게 맞물려 발간된 『영화언어』는 처음부터 이처럼 다양한 필진³⁹⁾과 다양한 사고의 조류에 문호를 개방하는 열린 무대로서의 역할을 수행하고 있었다.

그런데 이 잡지의 창간은 80년대 중반 이후 담론의 헤게모니를 운동진영에 넘겨주었던 '열린 영화' 모임 및 그와 유사한 입장이나 태도를 갖고

35) 이해영 편, 『1980년대 혁명의 시대』, 새로운 세상, 1999 참조.

36) 이효인, 『<파업전야>와 <우묵배미의 사랑>』, 285쪽.

37) 이효인, 『민족영화의 평가에서 제기되는 문제에 대하여: <파업전야>의 주제설정과 전개방식의 논의에 부쳐』, 『영화언어』 8호, 1991년 여름, 33-34쪽.

38) 조명희, 『고전적 내레이션의 한계와 가능성: <철의 사나이>를 중심으로』, 『영화언어』 2호, 41쪽.

39) 『영화언어』의 주요 편집진과 필진은 『열린 영화』의 주요 필진이었던 이들(전양준, 정성일, 김소영, 조재홍)과 민족영화 진영의 이론가들(이정하, 이효인), 그리고 대학에 기반을 둔 연구자들(이용관, 김지석, 김영진, 이충직, 정재형)로 나뉜다. 이러한 인적 구성은 한 마디로 영화계 신진세력의 총집합이라 부를 만한 것이었다.

있던 이들에게 다시금 발언의 기회를 주었다는 의미만을 갖는 것이 아니었다. 그것은 그 동안 내용과 주제라는 쟁점에만 골몰하느라 운동진영이 미처 따라잡지 못했던 영화매체 고유의 형식 문제와 관련하여 운동진영 비평가에게도 비평진영의 목소리에 진지하게 귀를 기울여볼 기회를 마련해주었다. 그리하여 한때 비평진영을 '한국의 영화현실과는 동떨어진 구조주의나 기호학적 방법론'을 가지고 '지적 유희를 즐기면서 관념적 반동성을 자아내는 시민적 지식예술가들'이요, '문화적인 종속과 사대주의의 위험성에 빠진 영화주의자들'이라며 강경하게 비판하던⁴⁰⁾ 이효인에게서 "한국영화사 연구와 민족영화 등에 관한 연구는 여전히 구체적인 영화분석과 창작방법론에 관한 연구로까지는 발전되지 못한 수준"이었다는 자기비판과 함께, 영화 속의 표현형식들을 체계적이고 치밀하게 분석하는 이용관과 전양준의 글⁴¹⁾은 "한국영화의 현실을 구체적으로, 더욱 설득력 있게, 체계적으로 폭로하고 이의 대안을 찾을 수 있는 하나의 방법론"을 제시했다는 점에서 "경청하기에 충분"한 것이며⁴²⁾ 『영화언어』에 이르러 아직까지 완벽한 수용은 아니지만 한국영화의 분석에 창조적으로 [서구 이론과 분석방법을] 원용하는 단계에까지 이르고 있다는 긍정적인 평가를 끌어내기에 이른다.⁴³⁾ 물론 그는 여전히 형식분석적 비평방법론이 "현단계 [변혁운동의] 과제를 수행하는 하나의 방법론으로

40) '열린 영화' 집단의 영화학적 관심에 대한 이러한 비판은 당시 영화운동 세력이 공유하던 관점이었다. 여기서 ' ' 안의 내용은 이효인, 『문화과학으로서의 영화』, 『새로운 한국영화를 위하여』, 이론과 실천, 1988, 13-14쪽을 참조, 정리한 것이다.
 41) 이용관, 『<바보선언>에서 드러나는 대안적 측면』, 『영화언어』, 2호, 1989년 여름호; 전양준, 『압운의 장면들, 롱 테이크의 미학적 모험, 그리고 기로에 선 배창호 <기쁜 우리 젊은 날>』, 『한국영화학회지』 6집, 1989.
 42) 이효인, 『1980년대 한국영화에 대하여』, 『영화언어』 4호, 1989, 겨울, 22쪽(주1) 참조.
 43) 위의 글, 48쪽.

귀결되지 않는 한, 부르조아적, 제국주의적 방법론⁴⁴⁾의 원용에 그칠 수도 있고 "이론적 분석만을 위한, 구체성을 가장한 현실과 괴리된 추상적인 이론으로 귀결될 위험"이 있다며 끝내 경계심을 감추지는 않았다.⁴⁵⁾ 하지만 적어도 '민족영화론'의 주창자로서 북한의 주체영화론을 소개하는 데 더 적극적이던 그가 서구의 이론을 원용한 이데올로기 비판적 형식분석을 민족영화론의 "진화"를 위한 새로운 의제로 생각하게 되었다는 것은 영화담론사적으로 상당히 의미 있는 변화였다.

그러나 『영화언어』가 비록 이렇다 할 창간의 변 하나 없이 조용히 세상에 나오기는 했어도,⁴⁶⁾ 또 비제도권 영화운동에 대해 변함 없는 호의와 지지를 표하면서 비평진영과 운동진영의 대화에 기여하기는 했어도,⁴⁷⁾ 『영화언어』의 관심은 분명 '영화'운동이었지 '영화'운동은 아니었다. 『영화언어』가 비교적 일관성 있게 추진했던 비평적 관심사는 한국 영화 텍스트의 형식(주로 내러티브와 미장센mise-en-scène) 분석을 통해 '대안적 영화' 혹은 '대항영화'의 범례를 찾으면서 이를 작가주의적 관점

44) 위의 글, 22쪽.

45) 위의 글.

46) 『영화언어』 창간호에는 별도의 창간사가 없으며 "필자의 이데올로기가 반드시 '영화언어'와 일치하는 것은 아닙니다"라는 간단한 언급만을 볼 수 있을 뿐이다.

47) 『영화언어』의 이러한 절충과 타협을 잘 보여주는 것이 바로 4호(1989. 겨울)에 실린 '1980년대 한국영화 10 베스트'라는 기획기사이다. 이 기획은 편집부에서 우선 선정한 49편의 80년대 한국영화를 대상으로 하여 15명의 젊은 영화비평가들(강한섭, 김소영, 김영진, 김지석, 김학용, 신강호, 양윤모, 이용관, 이효인, 이충직, 전양준, 조명희, 정성일, 최진, 홍기선)이 다시 각자 10편을 고르고 짚막하게 그 이유를 서술하는 내용으로 이루어져 있었는데, 편집부는 그 선정기준으로 "사회의식"과 "탈할리우드 영화를 위한 표현양식의 가능성"(5쪽)을 내걸고 있었다. 당시 득표순으로 뽑힌 열 편의 영화는 <바보선언> <바람불어 좋은 날> <만다라> <달마가 동쪽으로 간 까닭은> <황진이> <나그네는 길에서도 쉬지 않는다> <티켓> <과부춤> <짜코> <길소뜸> <칠수와 만수> <인재를 위하여>였다(<길소뜸>과 <칠수와 만수>는 공동9위).

과 연결시키고, 비제도권 영화운동과 제도권에서 제작되는 진보적 영화들 및 독립제작 영화들을 모두 『영화언어』식 '대항'의 관점에 따라 계열화⁴⁸⁾함으로써 당대 한국영화의 역사를 써나가는 것이었다.

이러한 『영화언어』의 담론화 방식에 따라, 그 동안 주로 비제도권 영화들만을 지칭하던 민족영화나 민중영화라는 개념 대신 '독립영화'라는 용어가 등장한다.⁴⁹⁾ 이는 민중/민족영화 개념의 정치색을 조금 더 탈색시키는 대신 제도권 바깥에서 독립제작된 배용균의 '예술영화' <달마가 동쪽으로 간 까닭은?>(89)과 운동진영의 대표주자이던 홍기선이 제도권 안에서 독립제작한 <가슴에 돋는 칼로 슬픔을 자르고>(92)를 동일한 범주로 포괄할 수 있기 위해 고안된 개념이었다. 좀 과감히 주장하건대, 이로써 비제도권 영화운동사는 민족영화 혹은 민중영화에서 독립영화의 시대로 넘어간 것이었다. 하지만 아쉽게도 '독립영화'라는 개념과 범주가 충분히 이론적 토대를 마련하기도 전에 『영화언어』는 간행을 중단하고 말았다. 이는 일차적으로는 변혁운동의 전반적인 퇴조로 인해 영화계에서도 '독립영화'라고 일컬을 만한 실천이 이전처럼 폭발력 있게 이어지지 못했고, 따라서 그에 대한 담론적 실천도 위축될 수밖에 없었던 탓이 컸다. 더욱이 90년대 들어 포스트모더니즘 담론의 유입과 함께 모더니즘적인 인식론이나 예술론에 대한 회의가 확산되었던 상황은, 대안적/대항적 형식 실천으로 표출되는 독창성의 세계를 검증해줌으로써 특정 영화작가들의 가치를 인준하는 방식으로 전개되던 『영화언어』의 모

48) 이 문제는 『영화언어』가 개최한 첫 번째 심포지엄의 주제였다. 이 심포지엄에서 이효인은 『영화법 개정 방향 및 제도권 영화의 새로운 모색: <부활의 노래>』를, 조재홍은 『한국 영화산업의 변화와 독립영화: <파업전야>』를 발표했다(『영화언어』 6호, 1990. 12. 참조).

49) 예컨대 2호에 실린 이은의 글이나 4호에 실렸던, 80년대 베스트 10을 꼽는 설문조사에서 '독립영화' 개념이 사용되고 있음을 확인할 수 있다.

더니즘적 비평전략 자체를 재검토해야 하는 형국으로 이끌었다. 결국 『영화언어』의 폐간은 영화현장과 담론의 장(場) 양쪽에서 벌어진 이처럼 급격한 변화를 어떤 식으로든 돌파하여 새로운 단계로 넘어가는 데 실패한 결과라는 점에서 80년대적인 패러다임의 마감을 알리는 상징적인 사건이었다.

4. ‘코리안 뉴 웨이브’ 영화담론: ‘영화주의’로의 투항?

80년대 내내 운동진영과 비평진영이 이론적, 실천적 맞수가 되어 대립했던 것은 아니다. 양 진영은 모두 사회현실에 대한 비판적 관심 및 주류 영화의 관습에 반(反)하는 예술적 관심을 보여주는 영화 모두를 ‘리얼리즘’이라는 단일한 깃발 아래 끌어모으고 그렇게 형성된 계보⁵⁰⁾에 한국영화사의 정통성을 부여하고자 했던 한국영화 비평사의 전통으로부터 자유롭지 못했고, 따라서 스스로를 한국 리얼리즘 영화의 계보 작성자로 자처하면서 ‘한국사회에 대한 비판의식’을 공통의 의제로 삼아 곧잘 교차하고 교류하곤 했다. 광범위한 통일전선을 강조하던 NL적 경향성이 강한 민족영화 진영은 특히 이러한 ‘대화’에 적극적인 편이었다. 민족영화연구소를 대표하던 이효인, 이정하가 연구소 해체 후 『영화언어』의

50) 대체로 <아리랑>(나운규, 1926), <만동이 틀 때>(심훈, 1928), <입자없는 나룻배>(이규환, 1932), <자유만세>(최인규, 1946)에서 시작하여 유현목의 <오발탄> <잉여인간>, 김기영의 <하녀>, 이승구의 <장군의 수염>, 김수용의 <망명의 늪>, 이만희의 <7인의 여포로> <만추>, 박상호의 <비무장지대>, 이원세의 <난장이가 쏘아올린 작은공>을 거쳐 이장호의 <바람 불어 좋은 날> <별들의 고향> <어둠의 자식들>을 거쳐 임권택, 최하원, 이두용, 하명중, 배창호, 정지영, 장선우, 박광수의 몇몇 영화들이 ‘리얼리즘’ 영화의 계보를 잇는다고 지적되어 왔다.

창간호에서부터 편집위원으로 합류할 수 있었던 데에는 이러한 네트워크의 이력이 작용했던 것으로 보인다.

『영화언어』의 폐간에서 멀지 않은 시기에 출간된 부산영화제 자료집의 대부분을 집필한 것은 민족영화 진영의 대표 논객이었던 이효인과 이정하였다. 그런데 이 자료집이 '코리안 뉴 웨이브'라는 문제적 범주를 관통하는 '새로움'의 특징으로 이데올로기나 창작방법론과 관련한 "관습적 영화 실천들로부터의 거리두기"⁵¹⁾를 지목하고 있다는 사실은, 그리하여 이정하가 한때 자신이 '뉴 웨이브'의 일원으로 간주하던 <누가 용의 발톱을 보았는가?>의 강우석을 빼고 대신 배용균과 이명세를 정지영, 장선우, 박광수, 박종원과 함께 '뉴 웨이브'에 포함시키게 됐다⁵²⁾는 사실은 많은 것을 생각하게 한다. 이는 영화언어에 대한 고민이 상대적으로 부족했던 운동진영이 당대 한국영화를 비평진영과 거의 다를 바 없는 언어로 계보화하게 되었음을 보여주기 때문이다.

이러한 변화는 무엇을 뜻하는가? 80년대까지만 해도 나름대로 실천적 위력을 갖고 있었던 운동진영의 정치적 리얼리즘 담론을 제치고 결국 비평진영의 정치적 모더니즘 담론이 90년대를 접수했다는 뜻일까? 이효인과 이정하의 입장 변화는 사실상 민족영화론이 대항영화론에 통폐합되는 과정을 보여주는 것이었다는 뜻일까? 그렇게 과격한 결론을 내리기 전에 우선 자료집의 내용을 꼼꼼히 검토해보자. 분명 임권택 영화의 '한국적 프레임'⁵³⁾이라든가 이장호 영화가 "내러티브와 스타일을 리얼리티와 결부시키는 방식들을 찾아내려는 노력과 이를 한국영화에 고유한

51) 『코리안 뉴 웨이브』, 제1회 부산영화제 자료집, 1996, 35쪽.

52) 위의 책, 35쪽. 이정하는 91년에 쓴 글에서 <용의 발톱...>을 '코리안 뉴 웨이브' 영화로 꼽고 있다. 이 글의 주 6) 참조.

53) *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*, 1996년 제1회 부산영화제 자료집, 15쪽.

형식 속에 적용하는 것⁵⁴⁾을 높이 평가하는 것, 배창호가 <황진이>를 통해 이전의 상업주의에서 “리얼리즘으로의 진전⁵⁵⁾을 이루었다고 규정하는 것, 혹은 여균동, 이정국, 장현수, 이현승, 김홍준, 홍기선, 박재호 등의 신진감독들이 “현실과 탈현실, 리얼리즘과 포스트모더니즘, 예술적 가치와 상업적 가치, 실제 경험과 허구적 상상 사이에서”, 아울러 임권택, 이상호, 장선우, 박광수, 정지영으로 대표되는 과거의 뉴 웨이브 감독들과 90년대의 소비문화 사이에서 ‘작가주의’적 행로를 선택한 것이 뉴 웨이브가 새로운 질서를 형성할 수 있게 해주었다는 견해⁵⁶⁾ 등은 모두 대항영화론의 관점을 그대로 반영하는 대목들이다. 하지만 “80년대 한국영화는 새로운 어떤 것을 찾아나서는 것에 관한, 관습들과 현재의 사회에 대한 투쟁을 묘사하는 것에 관한 어떤 것이 되었다⁵⁷⁾고 간주하면서 광주민중항쟁이 그 원인이었다고 지적한다든지, “80년대 한국 리얼리즘 영화는 네오리얼리즘이나 바쟁의 완전영화 개념보다는 현실을 직접적으로 예술 속에 반영하는 것을 중심으로 삼았던 문학 및 미술에서의 민중 및 민족문화운동의 영향을 받았다⁵⁸⁾고 설명하는 것, 또한 배창호의 한계를 지적하면서 “리얼리즘은 단지 스타일이나 미장센을 통해서만 성취될 수 없다⁵⁹⁾고 강조하는 것 등에서 우리는 운동진영의 관점이 여전히 숨쉬고 있음을 감지할 수 있다.

이러한 주장들의 검토를 통해 알 수 있는 것은 결국 코리안 뉴 웨이브 영화담론이 비평진영과 운동진영 각각의 입장을 절묘하게 절충하고 타

54) 위의 책, 24쪽.
 55) 위의 책, 26쪽.
 56) 위의 책, 45쪽.
 57) 위의 책, 14쪽.
 58) 위의 책, 15쪽.
 59) 위의 책, 26쪽.

협하려는 노력의 결과였다는 점이다. 좀더 정확히 말해서 코리안 뉴 웨이브 영화담론은 민족영화론자들이 최소한의 정치성을 유지하되, '영화 언어'의 의미작용 방식과 그 정치적 효과를 둘러싸고 비평진영이 축적해 온 논의의 골자들을 흡수한 결과로서 나온 것이었다. 물론 그 '최소한의 정치성'의 범위 안에 포함된 것이 '사회적 현실에 대한 관심' 이상도 이하도 아니었으며 이러한 정도의 사회성은 비평진영이 『열린 영화』 시절부터 공유하던 것이었다는 점에서, 민족영화론의 고유성이 얼마나 코리안 뉴 웨이브 영화담론 속에서 살아남았던가를 묻는다면 부정적인 대답을 내놓을 수밖에 없는 것이 사실이다. 그러나 96년판 '코리안 뉴 웨이브'의 범주화에 반영된 민족영화 진영의 이러한 입장 변화는 87년 6월항쟁으로 일단락된 "부르주아 혁명의 한국적 전개"⁶⁰⁾ 이후, 즉 시민민주주의 혁명의 역사적 단계를 경과한 이후 운동세력이 직면했던 새로운 선택의 요구에 대한 영화계 버전의 응답이었다는 측면에서 이해할 필요가 있다. 87년 6월항쟁 이후의 민주화 이행경로는 "잃지 않아도 될 많은 것들을 '어쩔 수 없이' 잃어버렸"던 '민중-배제적 민주화'의 과정이었고,⁶¹⁾ 이는 뒤늦게 대항영화론을 흡수하려 했던 민족영화론의 '변이' 과정에서도 유사하게 반복되었던 것이다. 다시 말해 당파성과 전형성을 강조하는 가운데 민중의 삶의 현실에 밀착한 독립영화의 생산을 독려했던 민중/민족영화 담론의 반자본적, 반권력적 예봉은 "포스트-민중적", "포스트-혁명적"⁶²⁾ 성격을 띠는 영화들을 '코리안 뉴 웨이브'로 범주화

60) 김동춘, 『1980년대 민주변혁운동의 성장과 그 성격』, 학술단체협의회 편저, 『6월 민주항쟁과 한국사회 10년 I』, 도서출판 당대, 1997, 96쪽.

61) 조현연, 『6월 민주항쟁의 이념·주체·전략』, 위의 책, 179쪽.

62) Kyung Hyun Kim, 앞의 글, 63쪽. 이어서 김경현은 "포스트-민중"이라는 용어를 주조함으로써 나는 지배적 영화와 대항-영화 간의 경계를 흐리면서 산업으로 복귀했던 정치적 영화의 지위를 개념화한다"라고 주장하고 있다. 위의 글, 73쪽. 코리안 뉴 웨이브 영화들이 '포스트-민중적'이고 '포스트-혁명적'이라는 주장에

하고 지지하는 가운데 무디어질 수밖에 없었던 것이다.

이러한 변화는 분명 '80년대의 고유한 활력과 비전'⁶³⁾의 상실임에 틀림없다. 그러나 80년대 말의 세계적, 국지적 정치 지형의 변동 속에서, 모든 선택과 참조의 기준이 되어주던 사회주의 혁명이라는 환상 시나리오를 상실한 저항세력에게 선택의 폭은 넓지 않았다. '코리안 뉴 웨이브'의 정식화를 통해 정치적 모더니즘 담론과의 절충과 타협을 모색한 민족영화론자들의 시도는 그러므로 어떻게든 새로이 나타난 '주인'의 성격을 재해석함으로써 변화된 현실 속에서 저항의 전선을 재구축하려던 당시 변혁운동 세력의 노력과 같은 맥락에 있는 것이었다. 사실 것처럼 혼란스런 시대적 조건에 처하여 윤리적으로 분열하며 정치적 리얼리즘과 정치적 모더니즘 사이에서 진동하는 양상은 담론적 층위에서만 아니라 '코리안 뉴 웨이브' 영화로 범주화된 텍스트들의 층위에서도 적나라하게 나타나고 있는데, 이에 관한 논의는 다음 기회를 기약한다.

대해서는 좀더 상세한 텍스트 분석과 함께 논증이 필요한 부분이다. 이와 관련하여 코리안 뉴 웨이브 영화들에 나오는 '지식인 형상'을 중심으로 한 논의로는 김소연, 「불안에 대처하는 지식인의 자세: '코리안 뉴 웨이브' 영화의 윤리적 분열에 관한 소론」, 『2006년 여성영화제 '한국영화 특별전' 포럼 자료집』 참조.
63) 김경일, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003, 92쪽.

참고문헌

잡지 및 무크지

- 『레디고』 1집, 이론과실천, 1986.
- 민족영화연구소 편, 『민족영화 I』, 도서출판 친구, 1989.
- 민족영화연구소 편, 『민족영화 II』, 도서출판 친구, 1990.
- 서울영화집단 편, 『새로운 영화를 위하여』, 학민사, 1983.
- 『새로운 한국영화를 위하여』(『레디고』 2집), 이론과실천, 1988.
- 『열린 영화』 1-4호, 1984년 겨울호-1985년 가을호.
- 『영화언어』, 1989년 봄호-1995년 4월.
- 서울영화집단 편, 『영화운동론』, 화다, 1985.
- 『로드쇼』, 『영화』, 『영화소식』, 『스크린』, 『말』
- 강한섭, 「한국영화에 누벨 바그는 존재하는가?」, 『영화평론』 제5호, 1993, 한국 영화평론가협회.
- 김경일 저, 『한국의 근대와 근대성』, 백산서당, 2003.
- 김명준 외 저, 『영화운동의 역사: 구경거리에서 해방의 무기로』, 서울출판미디어, 2002.
- 김선아, 「한국영화의 시간, 공간, 육체의 문화정치학: 코리안 뉴 웨이브와 한국형 블록버스터 시대를 중심으로」, 중앙대 박사학위 논문, 2005.
- 김소연, 「불안에 대처하는 지식인의 자세: '코리안 뉴 웨이브' 영화의 윤리적 분열에 관한 소론」, 『2006년 여성영화제 '한국영화 특별전' 포럼 자료집』 참조.
- 남인영, 「<파업전야>와 영화의 현실주의」, 『사상문예운동』 4호, 1990 여름.
- 남태제·이진필 외 저, 『한국 독립 다큐멘터리』, 예담, 2003.
- 문재철, 「영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트-코리안 뉴 웨이브 시네마를 중심으로」, 중앙대 박사학위 논문, 2002.
- 서울영상집단 편저, 『변방에서 중심으로: 한국 독립영화의 역사』, 시각과 언어, 1996.
- 서울영상집단(남인영 외), 『프리즘에 비친 영상』, 말길, 1992.
- 양윤모 외 저, 『한국영화의 이해』, 예니, 1992.

- 양윤모, 「한국영화사 속에 나타난 민족의 저항」, 『현상과 인식』, 1988 여름.
- 이정하, 「90년대 민족영화운동의 발전을 위해」, 『연세』, 1991 여름.
- 이정하, 「영화운동의 대중화를 위하여: 사상과 실천에 있어서의 반성과 그 전제」, 『서울여대』 교지, 18호, 1988.
- 이해영 편, 『1980년대 혁명의 시대』, 새로운 세상, 1999.
- 이효인, 「<파업전야>와 <우묵배미의 사랑>」, 『창작과 비평』, 1990. 6.
- 전양준, 「압운의 장면들, 롱 테이크의 미학적 모험, 그리고 기로에 선 배창호 <기쁜 우리 젊은 날>」, 『한국영화학회지』 6집, 1989.
- 주유신, 「한국영화의 성적 재현에 대한 연구: 세기 전환기의 텍스트들을 중심으로」, 중앙대 박사학위 논문, 2003.
- 학술단체협의회 편저, 『6월 민주항쟁과 한국사회 10년 I』, 도서출판 당대, 1997.
- 한국독립영화협회 편저, 『매혹의 기억, 독립영화』, 한국독립영화협회, 2001.
- 홍기선, 「영화운동에 대해서」, 『한국문학의 현단계 III』, 백낙청, 염무웅 편, 창작과 비평, 1984.
- D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, The Regents of the Univ. of California, 1988, 1994.
- Yi Hyo-In et al., *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*, 1996년 제1회 부산영화제 자료집.
- Kyung Hyun Kim, *The New Korean Cinema: Framing the Shifting Boundaries of History, Class, and Gender*, USC 박사학위 논문, 1998.
- Seung Hyun Park, *A Cultural Interpretation of Korean Cinema, 1988-1997*, Indiana University 박사학위 논문, 2000.



The Discursive Variation of Korean National Cinema and the Formation of Korean New Wave Cinema

Kim, Soh-Youn

The publication of *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995* was a critical moment of turning this term 'Korean new wave' into a systematic and historical category of a group of films from the last years of the 80s to the middle 90s. However, the periodizing in this book(Korean new wave into the new beginning of Korean cinema[1980-87]; a turning point: the new wave[1988-91]; and direction change in the new wave[1992-95]) was still problematic as it considered Korean new wave cinema as an ongoing phenomenon and tried to embrace the filmmakers with different inclinations under the same umbrella of 'Korean new wave'. Though the conception of post-'Korean new wave' has been already widely argued, it is still necessary to examine 'Korean new wave cinema', particularly the discursive background of this term in detail.

There were two principal camps of critics leading the 80s' cinematic discourse: the *Minjung*national camp and the counter-cinema camp. Both camps were in common in that they believed that contemporary Korean cinema came to a crisis on account of Hollywood cinema and *Chungmuro* cinema speaking for the dominant ideology. Nevertheless, both were fundamentally different insofar as the former supported the films for

agitation and propaganda while the latter supported the art films distanced from the conventional film language. Thus, the former opened up the independent system of filmmaking and screening while the latter valued the subversive practices in the established filmmaking system. However, both were still not free from the old and long tradition of Korean film criticism addressing the films they supported as 'realism'.

Film Language newly issued in 1989 served as a wide stage for both camps listening to each other. In particular, it derived a significant change from the critics supporting *Minjung*/national discourse and made them pay attention to the relationship between cinematic forms and ideology. *Film Language's* goal was to find out the paradigmatic examples of alternative cinema or counter-cinema through analyzing narrative structures and mis-en-scènes and applying auteurism to some filmmakers. The journal was also interested in writing a history of contemporary Korean cinema focusing on a series of independent and unconventional films. Now in the 90s, 'the independent cinema', progressive or not, has replaced the *Minjung*/national cinema.

The critics Lee Hyo-In and Lee Jung-Ha were the main critics who participated *National Cinema*, *Film Language* and *Korean New Wave* in succession. In the last book, they made attempts to categorize contemporary Korean cinema according to the new discursive position linking national cinema and counter-cinema together. To sum up, the characteristic of 'Korean new wave cinema' was defined as the distanciation from the conventional practice of filmmaking and/or from the dominant ideology. The variation of the discourse of national cinema was a cinematic version of the response by the resistant camp who were forced to choose a new political and historical position after the end of Korean bourgeois democratic revolution, so-called 'June democratic struggle' in 1987.

Key Words

Korean New Wave Cinema, National Cinema, Counter-Cinema, *Minjung* Cinema, Political Realism, Political Modernism

* 위 논문은 2006년 4월 30일 투고되어, 5월 28일 심사 완료 후, 6월 5일 게재가 확정되었음.

K C I