

역사의 부담과 작인성의 딜레마

- 1960년대 사극영화의 역사적 상상력에 대하여

안진수*

1. 한국 사극영화의 특성들
2. 영화 『연산군』
3. 나가며

국문요약

1960년대 한국의 사극영화들은 피해자의 역사를 집중적으로 다룬다. 학계의 진지한 역사담론과는 달리 사극영화가 제시하는 역사관은 운명론적이고 멜로 드라마적이다. 특히 피해자와의 감정적 동일시를 통해 시대적 간극을 넘는 역사화를 시도한다. 사극영화의 시각적 화려함과 비극성은 역사를 찬양하고 비판하는 양가적인 태도를 갖게 한다. 특히 사극영화의 서사는 주인공의 몰락과 실패, 고통에 집착하는데 이것은 궁극적으로 역사의 부담과 작인성의 문제를 가늠케 한다. 영화 『연산군』은 그러한 역사적 파국을 극단적으로 밀어붙인 고유한 텍스트이다. 죽은 생모와의 관계를 복원하려는 주인공의 행동이 역사의 권위와 충돌하며 파행을 겪게 되는데 이 과정에서 누락된 가족사와 주인공의 정신적 외상이 드러나고 이것이 야기하는 파국을 보여준다. 영화가 보여주는 과잉된 스타일은 사실주의에 기반을 둔 지배역사기술이 누락한 부분들을 다룬다는 점에서 대안적인 역사의 지각을 가능케 한다.

* 홍익대학교 조형대학 조치원캠퍼스 전임강사

1. 한국 사극영화의 특성들

조선왕조를 배경으로 한 1960년대 한국의 사극영화들은 역사를 다분히 운명론적이며 멜로드라마적인 방식으로 그린다.¹⁾ 그리고 권력의 획득과 이 과정에서 벌어지는 인간들의 갈등에 집요하게 주목하는 방식으로 역사를 정치극화 한다. 예컨대, 『장희빈』(정창화, 1961), 『연산군』(신상옥, 1962), 『폭군연산』(신상옥, 1962), 『망부석』(임권택, 1963), 『십년세도』(임권택, 1964), 『청일전쟁과 여결민비』(임원식, 1965), 『대원군』(신상옥, 1968)들이 이러한 영화들이다. 이 영화들은 주변의 도전으로부터 자신의 정치적 권력을 쟁취하고 지키기 위해 노력하는 인물들의 모습을 반복적으로 보여준다. 연산군이나 세조, 장희빈 등이 그러한 인물들이다. 하지만 이 영화들이 주인공 인물의 권력욕을 여간해서 긍정적으로 그리지 않는 점은 눈 여겨 볼 점이다. 오히려 권력에 대한 이들의 집착은 부정적이고 파괴적인 특성으로 그려지곤 한다. 사극영화의 주인공들은 그들의 지배적 위치를 강화하고 유지하는데 장애가 되는 인물들에 대해 대단히 파괴적이고 폭력적인 태도를 보여준다.

이들과 반대되는 스펙트럼에 무고하고 순진한 역사의 희생자들이 있다. 이들은 정치적 투쟁에서 패배하여 모욕과 고통, 배신 그리고 죽음을 맞이하는 사람들이다. 패배자의 한을 중심으로 한국 역사를 기술한 함석

1) 이 논문에서 사극영화는 조선왕조를 배경삼은 1960년대의 사극영화를 뜻한다.

현의 역사관을 환기시키는 이 인물들의 삶과 고통은 피해자에 대한 관객의 동정어린 시선과 감성적인 몰입을 요구한다.²⁾ 이것은 1960년대 사극영화 장르에서 놓쳐서는 안 될 중요한 주제적 측면이다. 바꾸어 말하자면 사극영화에서 역사의 아우라(aura)는 고통과 불의의 전경화와 이에 대한 관객의 강한 감성적 개입과 윤리적 판단을 바탕으로 빚어져 있는 것이다.

아마도 그러한 고통스런 삶을 산 역사적 희생자의 대표적인 인물이 단종 (재위 1952-1455)일 것이다. 그의 비극적인 삶은 식민지 시기 두 편의 중요한 역사소설을 낳았고 해방 이후에는 여러 번 스크린에 옮겨 지기도 하였다. 이광수가 쓴 『단종애사』는 확실히 몰락한 피해자의 편에서 역사를 서사화하였다. 반면 김동인은 그의 『대수양』에서 승리자인 수양대군의 관점을 살려 대의를 위해 사용된 폭력의 불가피성을 강조하였다. 두 소설 모두 역사의 극적 재현이 얼마나 다양할 수 있는지를 보여주는 사례이다. 하지만 이 역사적 소재를 극화한 사극영화 3편은 모두 몰락한 피해자인 단종에 대한 강한 연민과 동정을 보여주어 이광수의 관점에 동조하고 있다.³⁾

역사적 인물과 사건을 감성적인(affective)방식을 통해 형상화한다는

-
- 2) 함석헌은 그의 1965년 저서 『뜻으로 본 한국역사』를 통해 독특한 역사관을 제시하였다. 기독교 신학과 민족주의를 접목한 그의 역사관은 민족을 의미하는 “씨알”을 강조하며 고난의 역사에 주목하였다. 그리고 이것의 기독교적 의미를 설명하였다. 그에 따르면 한민족의 역사는 고난으로 점철된 역사였고 특히 조선왕조는 그러한 고난의 절정이었다.
- 3) 『단종애사』는 역사적으로 두 번 영화화되었다. 이규용은 1956년에 전창근은 1963년에 각각 영화 『단종애사』를 연출하였다. 이규용은 1970년 비슷한 소재로 영화 『세조대왕』을 만들었지만 김동인의 소설을 환기시키는 제목과는 달리 단종에 대한 수양대군의 폭력을 정당화하지 않았다. 오히려 왕위를 찬탈한 수양대군에 대해 상당히 비판적인 관점을 제시한다. 따라서 단종의 폐위를 둘러싼 조선왕조의 혼동을 그린 영화들은 모두 이광수 소설과 주제적 연대성을 보여준다.

점은 1960년대 사극영화가 투사하는 소위 “역사”라는 것이 일반적인 학술적 담론을 통해서 구성되는 역사와 사뭇 다르다는 것을 뜻한다. 역사 기술에서 주목하는 요인들, 예컨대 역사적 사건을 결정짓는 사회적 관계들은 사극영화에선 좀처럼 다루어지지 않는다. 사극영화는 사건을 둘러싼 사회적 동인과 관계를 분석적으로 이해할 거리 두기를 용인하지 않는다. 궁궐에서 일어나는 유림간의 당쟁을 보여주면서도 그것이 어떤 계보들의 관계와 갈등을 통해 일어나고 어떤 정치적 함의를 지니고 있는지를 분명히 하지 않는다. 영화는 궁궐에서 벌어지는 유림의 갈등을 ‘표피적으로’ 그럴뿐 구체적인 당파 투쟁의 내용과 결과를 뚜렷이 제시하지 않는다. 이러한 지시적 불투명성(indexical opaqueness)은 정치적 관계와 구조가 관심영역인 진지한 역사쓰기와 구분되는 사극영화의 중요한 특성이다.

흔히 역사학자들은 사극영화가 드러내는 이 부족함, 즉 사회적 관계에 대한 관심 부족을 이유로 들어 사극영화의 역사 다루기를 몽뚱그려 폄하하곤 하였다. 하지만 그러한 비판은 사극 장르의 고유한 예술 방식 그러니까 독특한 방식의 역사화(historicization)을 간과하는 결과로 치달을 수 있다. 거리두기와 객관화의 원칙이 지배하는 학계의 진지한 역사쓰기와는 달리 사극영화는 거리 없애기와 주관화(subjectification)를 장려한다. 사극영화를 보는 관객은 비극적인 삶을 살았던 역사적 인물과 감성적인 친밀감을 갖도록 유도된다. 감정적인 동정(pathos)을 특권화한 멜로드라마적인 예술방식이 일종의 극적 접착제 혹은 시멘트로 기능하면서 관객으로 하여금 과거의 인물과 친밀한 관계를 맺게끔 하는 것이다.⁴⁾

4) 비비안 솅착(Vivian Sobchack)은 할리우드 사극 대작영화(historical epic film)의 연구 논문에서 이 차이를 명철하게 절합하였다. “학계의 역사담론이 생산하는 과묵하고 불투명한 연구 성과물은 객관화되어 있고 ‘우리들-지금’을 ‘그들-그때’로 투사하지만 할리우드 사극대작 역사담론의 광대하고 투명한 영화들은 주관화되어

동일화의 멜로드라마적인 발화(enunciation)를 통해 현재의 관객과 과거의 역사적 인물사이의 시간 간극은 사라지게 되는 것이다. 즉, 사극영화에서 역사라는 개념은 감성적인 근접과 친밀을 통해서 그 모양을 드러내게 된다는 말이다.

이와 함께, 사극영화는 정치적 투쟁과 갈등을 탐욕, 질시, 증오, 혹은 복수와 같은 개인적인 문제로 풀어서 드러내고 설명한다.⁵⁾ 더 구체적으로 말하자면 사극영화는 가족구성원간의 갈등을 정치적 문제로 표현하고 정치적 갈등은 가족문제로 환원시킨다. 개인의 이해관계로 표출되는 왕조정치에서 사적/가족적인 영역과 사회적/정치적 영역의 경계는 자주 흐려지고 애매해진다. 사극영화들은 이러한 구분의 허물어짐을 조선왕조의 왕가 주체들이 겪는 가장 심각한 문제로 주제화한다. 물론 개인과 사회의 구분이 허물어지는 것은 1960년대 한국 멜로드라마 영화에서 자주 발견되는 현상이다.⁶⁾ 하지만 이 주제가 가장 독특하고 집요하게 다루어지는 장르는 사극영화다. 앞으로 영화 『연산군』의 분석을 통해 밝혀지겠지만 이 문제는 주인공 연산이 겪는 주된 딜레마로서 그가 대궐에서 마주하는 인물들과의 관계를 통해 구체화된다. 두 영역의 구분이 흐트러짐은 사극영화에 등장하는 많은 주인공들, 즉 왕과 그의 가족들이

있고 ‘우리들-지금’을 ‘우리-그때’로 투사하는 듯 보인다.” Vivian Sobchack, "Surge and Splendor: A Phenomenology of Hollywood Historical Epic," in *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1995, pp.183-184, 인용문은 필자가 번역, 작은 따옴표 강조는 원문의 이탤릭을 옮긴 것임.

- 5) 김소영은 사극 영화를 분석하며 사극이라는 말이 역사(史劇)과 개인(私劇)이라는 의미를 모두 아우른다고 지적하였다. 개인적인 것과 역사적인 것이 이 장르에선 합쳐진다는 뜻이다. 김소영 「사모의 멜로드라마」, 『근대성의 유행들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000, 130쪽.
- 6) 예컨대 『하녀』(김기영, 1960), 『오발탄』(유현목, 1961), 『사랑방 손님과 어머니』(신상옥, 1961)등의 1960년대 초반의 주요영화들은 한결같이 사적공간과 사회적공간의 경계가 모호해서 생기는 문제를 드러내고 있다.

피할 수 없이 반복해서 부딪히는 실존적인 문제다.

이러한 독특한 존재론적 상황의 인식과 몰락한 희생자에 대한 강한 연민, 그리고 지난 시대의 시각적 화려함과 아름다움들이 어우러져 사극 영화는 조선왕조를 독특한 방식으로 보여준다. 형식적인 차원에서 보자면 사극영화는 조선왕조를 아름다움과 매력스러움의 공간으로 제시하는 장르다. 대규모 인력의 동원과 거대한 스케일, 그리고 시각적인 과잉은 사극영화를 다른 장르의 영화들과 구분 짓게 하는 요소들이다. 또한 컬러 촬영과 와이드 스크린의 화면은 몰락한 과거의 왕조를 유장하고 화려하게 돋보인다. 대부분 사극영화들은 잔존하는 조선왕조의 실제 궁궐에서 촬영되었는데 이는 사극장르의 자의식적인 형식적 역사주의에 일종의 “진정성”을 더한다.⁷⁾ 이런 “진품적인” 요소들과는 달리 복장은 왕조의 권위를 화려하게 드러내기 위해 새롭게 제작되어 관객에게 고유한 시각적 쾌락을 제공하였다.⁸⁾ 사극영화 장르는 더 많은 투자와 홍보가

7) 비록 조선의 궁궐은 식민지시기에 많이 파괴 되었지만 사극영화들은 보여지는 사건의 공간으로 잔존하는 궁궐의 실제 건물들을 적극적으로 활용하였다. 바꾸어 말하면 역사적 폐허와 유적이 사극영화의 극적 공간으로 “재활용”되어 보여지고 있다. 예컨대 왕조의 행사들은 많은 엑스트라가 동원되는 대형 스케일과 “진품” 도구의 사용과 “실제”공간의 활용을 강조한다. 그 결과, 사극영화의 궁궐 시퀀스와 암시된 역사적 감각사이에는 더 이상 환원할 수 없는(irreducible) 지시적 관계가 존재한다. 어찌 되었건 극화된 사건이 궁궐이라는 구체적인 역사적 “폐허”에서 재현되었기 때문이다. 이러한 관점에서 보자면 남한에서 제작된 사극영화들은 여타 영화적 전통(예를 들자면 북한에서 제작된 조선왕조의 사극영화)에선 흉내내기 어려운 조선왕조에 대한 독특한 역사적 지시성을 내포하고 있다.

8) 예를 들어, 신상옥 감독은 그의 사극 『연산군』과 『폭군연산』의 제작에 쓰기 위해 조선왕조의 의상에 대해 비교적 상세하게 조사하였다. 하지만 그는 의상의 “진품성”을 포기하고 대신 화려함으로 선회하여 컬러 촬영의 시각적 매력을 극대화하였다. 이렇게 화려하게 고안된 의상들은 역사적인 지시성 혹은 진품성을 지닌 왕조의 궁궐과는 대위법적인 혹은 변증법적인 관계를 형성하고 있다. 진품 세트인 궁궐은 과거의 시간이라는 고유하고 진정한 아우라를 통해 관객에게 어필하는 반면, 화려하게 고안된 의상은 반대로 관객으로 하여금 역사에 대한 성찰적인

요구되는 특별한 영화제작의 형태였다.

하지만 시각적 스펙터클과는 달리 서사와 인물의 관계는 전혀 다른 양상을 보여준다. 앞에서도 언급하였듯 사극영화는 오인과, 질시, 고통, 패배, 무기력, 몰락, 죽음과 같은 부정성에 집착하는 경향이 강하다. 왕조의 구성원들이 기쁨과 즐거움을 누리는 시간은 적거나 아주 없다. 오히려 지속적인 억압과 좌절, 모욕과 원한에서 벗어나지 못하고 있다. 역사의 승리자도 이 어둡고 암울한 분위기로부터 벗어나지 못한다. 예를 들어 수양대군은 조카 단종을 폐위시키고 권력을 찬탈하지만 모든 사극 영화는 그를 철저히 불행하고 우울한 존재로 그리고 있다. 왕가는 정치적 권력의 소유자인 동시에 주어진 환경의 피해자로서 묘사된다. 그들은 상황에 적극적으로 대처하기 보다는 왕조의 억압적인 환경에 갇히고 묶여 있는 존재로 그려진다. 결국 사극에는 모순된 경향이 존재하고 있는데 과거를 화려하게 보여주는 동시에 부정적으로 그리는 것이 그것이다. 따라서 사극영화가 제시하는 초월적인 시간성인 역사에는 과거에 대한 모순적이고 두 갈래적인 시선이 있다. 아름다움, 우아함과 함께 비관주의와 고통이 점철되어 있는 것이다.

2. 영화 『연산군』

조선왕조를 다룬 여느 사극영화의 주인공처럼 연산군역시 조선왕조사의 위기와 몰락을 상징한다. 역사적 연산군은 두 번이나 큰 사회를 불러 일으켜 많은 선비들을 처형시키는 참극을 불러 일으켰고 『연산군

지각으로부터 벗어나게 하고 오히려 과시적이고 현란한 이국성을 강조하는 측면이 있다. 사극영화의 복장이 지닌 “비진품성”에 대한 비판적 글은 이길성, 「사극과 역사인식의 문제」, 『근대의 풍경』, 차순하 외, 도서출판 소도, 2001, 276-302.

일기』에 따르면 왕실의 유교적 정치구조를 거의 말살하였다. 흥미로운 사실은 조선왕조의 위기의 순간과 사건들이 즐기차게 영화로 극화되어 사랑을 받아 왔다는 사실이다. 예컨대 장희빈, 단종, 사도세자, 대원군 등 조선왕조의 연속성의 위기를 뜻하는 인물들이 항상 영화적 주목을 받아왔다. 앞서서도 언급한 이런 역사적 희생자에 대한 집착과 관심은 조선이라는 전근대의 왕조를 근대인들이 어떻게 상상하고 서사화하는 지 잘 보여준다. 근대적 의식 속에 자리를 튼 역사라는 시간성은 적어도 영화라는 대중적 재현매체에선 비극적인 개인의 삶을 조망하는 방식으로 패턴화 되었다. 따라서 조선왕조의 역사적 재현은 과거의 사건들 중 특별히 가족구성원간의 갈등과 살상, 그리고 이것이 야기하는 정신적 외상의 소재를 선택적으로 극화하였다는 것을 의미한다. 여기서 조선왕실이라는 환경과 개인의 작인성(agency)이 어떻게 관계를 맺느냐는 중요한 문제로 대두된다. 왕실과 조정의 권위가 바로 역사의 권위이고 개인은 그러한 힘과 관계를 맺음으로서 자리매김하기 때문이다. 이것은 앞서서도 언급한 동일화의 멜로드라마적 발화기제를 통해 역사와 작인성이 사극영화의 핵심적 주제관습으로 자리 잡게 되었음을 의미한다.

내가 각별히 영화 『연산군』에 주목하는 이유는 이 영화가 여느 사극영화보다 더 집요하고 과장되게 이 정신적 외상과 작인성의 문제에 천착하기 때문이다. 이 갈등들은 궁극적으로 “역사의 부담”이라는 주제의식, 그러니까 조선왕조를 다룬 사극영화 장르의 고유한 주제의식을 인지하게끔 하고 나아가 이것의 동시대적인 의미를 되묻게 한다는 점에서 의의가 크다. 정창화 감독이 연출한 1961년작 『장희빈』에도 뚜렷이 드러나지만 사극영화에서 조선 왕실은 대부분 부정적인 정치의 공간으로 그려진다. 『연산군』은 이 관습적 재현상을 과장된 방식으로 확장하고 심화하는 영화다. 이 영화에서 왕실은 역사적 부담의 장이자 화해할 수

없는 가치들이 충돌하는 공간이다. 또 윤리적 정치가 침예하게 양극화되어 어느 한쪽의 견해가 승리하게 되면 다른 편은 참혹한 결과를 감내해야 하는 공포의 공간이기도 하다. 영화 『연산군』은 왕실의 부정적 역동성을 극단적으로 밀어붙인 데 그 특이함이 있다. 『장희빈』과 같은 여느 사극영화들은 비록 가족 내의 폭력과 외상을 다루면서도 이것을 재빨리 봉합하여 왕실의 안정을 이룩하는 결말로 나아간다. 하지만 『연산군』은 그러한 타협과는 달리 집요하게 가족외상의 문제를 다루며 결국 이것을 조선왕조의 어떤 근본적이고 해결할 수 없는 딜레마로 제시한다.⁹⁾ 이는 영화가 제시하는 역사적 감각이 결국 가족 외상의 충격과 공포에 맞닿아 있음을 의미한다. 이러한 이유에서 논문은 『연산군』의 주인공이 겪는 심리적 문제와 이것이 역사적 시간과 맺는 관계에 주목한다. 영화의 형식적 특성들과 서사의 구조는 이 주제를 명확히 버리기 위해 기능하고 있다.

독자는 아마도 내가 이 논문에서 『연산군』에 집중하면서 이 영화의 연속적 속편인 『폭군 연산』(신상옥, 1962)을 언급하지 않는 점에 의문을 가질 것이다. 이 누락은 의도적인데 두 가지 이유가 있다. 첫째, 두

9) 나의 주장은 이렇다. 조선왕조에 대한 대중적 재현물들은 가족구성원간의 살인과 그것이 야기하는 정신적 고통과 외상에 강하게 천착한다는 것이다. 이것을 확인하는 것은 그리 어려운 일이 아니다. 예컨대 태종(왕위를 위해 형제들을 제거함), 숙종(아내인 왕비의 사형을 명령함), 영조(아들 사도세자를 뒤주에 가두어 죽임), 인수대비(머느리인 왕비를 폐위시키고 궁극적으로 그녀의 사형을 이끌어냄), 세조(왕위를 위해 조카 단종을 폐위시키고 살해함)은 사극영화에서 자주 등장하는 인물들이다. 반복되어 재현되어 온 이들의 이야기들은 그래서 외상을 다루는 가족사의 초-텍스트를 형성하고 있다. 이 초-텍스트에서 주인공은 학대와, 배신, 고통과 죽음 그리고 복수의 끝나지 않은 사이클에 휘말려 헤어나지 못하는 인물이다. 이러한 측면에서 보자면 사극장르가 반복해서 극화시키는 권력의 문제는 결국 가족 외상을 지시하고 또한 이것은 동시대 한국의 역사적 감각과 어떤 관계를 맺는지를 탐구 할 동기를 유발한다.

편을 비슷한 비중으로 분석하기에는 내용이 너무 방대하다. 따라서 실용적인 이유에서 첫 작품을 중심으로 관심을 좁혔다. 아울러 『연산군』이 『폭군연산』보다 형식적인 면이나 기술적인 면에서 나은 작품인 점도 작품의 선택에 작용하였다. 전작이 속편보다 낫다는 주장에는 감독인 신상옥도 동의하는 편이다. 그는 『폭군연산』이 명절대목에 맞추어 출시되기 위해 다소 급하게 제작이 이루어졌다는 점을 밝힌 바 있다. 둘째, 『연산군』이 연산의 변화궤적을 보여주는데 『폭군연산』보다 더 극적이다. 이 영화에서 그는 조용하고 차분한 세자에서 무자비한 폭군으로 변모한다. 속편은 그의 지속적인 실정과 폭정 그리고 몰락을 오랫동안 보여주지만 전편과 같은 인물변화의 궤적을 보여주지는 못한다. 『폭군연산』의 서사적 내용 역시 본문에서 필요에 따라 다루어 질 것이다.

『연산군』의 부제 “장한사모”가 드러내듯 영화는 어머니의 사랑에 대한 연산군의 깊은 그리움과 그녀의 비극적인 죽음을 알게 된 그가 겪는 고통스런 정신적 외상에 초점을 맞추고 있다. 영화의 서사는 연산군이 그의 생모의 죽음에 대한 정보를 획득하는 것을 기준 삼아 3부분으로 나눌 수 있다. 첫 부분은 죽은 생모에 대한 구체적인 지식없이 성장하는 세자 연산의 모습을 보여준다. 두 번째 부분은 생모에 대한 비사(秘史)인 데 긴 회상(flashback)을 통해 드러난다. 마지막 부분은 생모의 죽음에 대해 소상히 알고 난 뒤의 연산군의 행동을 보여준다.

영화는 전지적인 보이스-오버 (voice-over)나레이션으로 시작한다. 왕조에 비극적인 결과를 초래한 전대의 사건들이 나레이션을 통해서 전달된다. 구체적으로 남성 화자(narrator)는 성종의 개인적인 약점 즉 그의 성적 쾌락주의가 10여명의 후궁을 만들었고 그 결과, 왕실은 권력을 잡으려는 후궁들의 질시와 견제로 바람 잘 날이 없었다고 밝힌다. 여기서 흥미로운 점은 영화의 전지적 나레이터가 드러내는 윤리적 판단과 가치

다. 후일 벌어질 문제의 원인이 선왕의 부덕에 있다고 다분히 비판적인 견해를 보이고 있다. 하지만 왕조의 역사를 대변하는 이 권위적인 나레이션은 중요한 사건을 누락하고 있다. 왕비 윤씨의 폐위와 사형이 그것이다. 이 누락은 중요한 의미를 지니는데 왕조의 가족사가 설명되거나 이해될 때 권력자들의 이해관계에 부합하는 방식으로 이루어진다는 점을 보여주기 때문이다. 한편 나레이션의 오류는 가족에 기인한 정신적 외상을 왕가에서 어떻게 다루는지를 드러내기도 한다. 누락과 침묵을 통해서 말이다.

영화에서 과거 사건의 부인과 억압은 세자의 적절한 교육을 위해 정당화된다. 성종(김동원 분)은 그의 아들을 능력 있는 왕권의 계승자로 키우는데 나쁜 영향이 될 수 있는 요소들을 차단한다.¹⁰⁾ 특히 폐비 윤씨에 대한 논의를 일체 금지시킨다. 하지만 연산은 생모에 대한 궁금증을 풀기 위해 사건의 내막을 알고 있는 내시 자원(김희갑 분)을 문초한다. 그리고 자신이 폐비 윤씨의 아들임을 알고 괴로워한다. 자원은 연산에게 어머니 윤씨의 존재에 대해 전혀 모르게 행동해야 한다고 말하는데 그 이유는 조정에 그를 견제하는 세력이 여전히 존재하기 때문이다. 자원이 밝힌 내용은 연산에게 정신적인 부담을 야기한다.

이 대목에서 주목할 부분은 연산의 감성적인 반응이 여전히 그의 정치적 이해와 야심에 뿌리를 두고 있다는 점이다. 비록 생모의 폐위와 죽음을 알게 되었지만 세자 연산은 그녀의 죽음이 어떤 경위를 통해 누

10) 조선왕조의 교육기관들은 왕의 완벽함을 구현하기 위해 기능하였다. 왕은 완벽할 수 없는 존재였는데 그러한 불완벽함은 바로 끊임없는 교육을 요구하였던 것이다. 지배자의 올바른 윤리적 사고와 판단이 나라변영의 근간으로 이해되었기 때문에 왕은 끊임없는 학습과 자기수양을 통해 완벽함을 추구해야 하였다. JaHyun Kim Haboush, "The Education of Yi Crown Prince: A Study in Confucian Pedagogy," in *The Rise of Neo-Confucianism in Korea*, ed. Wm. Theodore de Bary and JaHyun Kim Haboush, New York, Columbia University Press, 1985, p.161.

구의 주도하에 벌어졌는지를 소상히 알지 못한다. 그는 부분적 지식만을 갖고 있는 셈인데 이것은 성군이 되려는 욕망과 결합하여 생모에 대한 원망으로 표출된다. 영화는 그가 혼자서 생모의 무덤을 찾아가는 모습을 보여주는데 여기서 연산은 죽은 어머니를 원망하고 비판한다. 앞으로 왕이 될 자신의 윤리적 권위에 그녀의 범죄가 상처를 남겼기 때문이다. 이 장면은 세자가 가족의 비극을 윤리적 정통성에 기반을 둔 군주제 정치로 이해하고 행동함을 보여준다.¹¹⁾ 아울러 성종과 조정대신의 우려와는 반대로 성군을 지향하는 세자교육이 그의 정신세계에 얼마나 깊이 각인되어 있는지도 잘 드러나 있다.

연산이 죽은 생모의 위상을 높이려 하는 것은 정치적인 행위다. 생모의 평판을 바로잡음으로서 조정대신들이 품고 있을 그에 대한 편견을 잠재우려 한다. 그는 부모를 공경해야 하는 아들의 의무를 강조한다. 유교적 윤리를 근거로 자신의 정치적 입지를 강화하려는 것이다. 하지만 그의 의도는 유교적 윤리에 뿌리를 둔 다른 정치논리에 부닥쳐 성과를 거두지 못한다. 선왕의 뜻을 흔들림 없이 받들어야 한다는 논리가 그것

11) 김소영은 『연산군』을 분석하며 연산의 문제를 정치적 정통성, 특히 모계혈통의 문제로 파악하였다. 연산은 폐비의 자식인 까닭에 반쪽짜리의 “고귀한” 혈통이라는 치명적인 오점을 지니고 왕위를 계승하였다고 보았다. 나의 견해는 다르다. 세자 연산은 비록 폐비 윤씨의 자식이었지만 왕위에 오르는 데에는 아무런 정통성의 문제를 겪지 않았다. 왜냐하면 죄인 윤씨가 궁에서 쫓겨나고 처형되는 과정에서 연산과의 모자관계는 공식적으로는 완전히 소멸되었기 때문이다. 모계혈통이 문제가 되었다면 연산은 결코 왕위에 오르지 못하였을 것이다. (영화에서도 그가 왕위에 오르는데 모계혈통이 문제가 되지 않는다.) 따라서 왕위에 오른 연산군은 혈통의 정통성 문제로부터 완전히 자유로웠다. 문제는 영화 속에서 연산이 죽은 생모를 기리고 복위하려 노력함으로써, 그러니까 공식적으로 용인될 수 없는 아들과 어머니의 관계를 정상화하려 노력함으로써 끊임없는 갈등과 문제를 불러 일으킨다는 점이다. 영화는 모자관계의 감성적인 영역의 갈등을 중심으로 역사를 그려내고 있다. 김소영 앞의 글, 133-134 쪽.

인데 이것에 따르면 폐비 윤씨의 복원은 사실상 불가능하다. 조정의 대신들은 연산의 의도를 극구 비판하는데 그의 행동이 선왕이 과거에 세워놓은 전범을 회손하는 것이기 때문이다. 여기서 역사는 부담과 억압으로 주제화되고 이는 다시 연산과 조정대신간의 논쟁, 즉 왕의 행동의 적절함을 둘러싼 윤리적 논쟁을 통해 구체화된다.

연산이 인수대비와 충돌하는 장면이 이 갈등을 가장 도드라지게 보여준다. 인수대비는 연산의 할머니이지만 그에게 우호적이지 않다. 그녀는 윤씨를 폐비시키고 처형하는데 앞장 섰던 인물이고 왕이 된 연산의 능력에 근본적인 회의를 갖고 있다. 젊은 왕 연산이 그의 어머니를 복위하려 하자 인수대비는 왕조의 “전통”을 이유로 들어 강하게 반대한다. 인수대비의 과거 행적을 모르는 연산은 생모의 제사를 모실 수 있도록 간곡히 그녀의 허가를 요청한다. 하지만 인수대비는 왕의 임무를 저버리는 행동을 용납하지 않는다. 그녀에 따르면 왕은 만인의 모범이 되어야 하는데 이것은 선왕들이 세워놓은 전통과 법통을 충실히 따르는데서 가능하다는 것이다. 여기서 그녀의 주장이 역사적 수사와 논지에 기반을 두고 있음은 눈여겨 볼 대목이다. 즉, 과거의 사례를 끌어들이어 현재의 정치적 행위를 정당화하는 것이다. 역사에 대한 의식과 이용은 조선왕조가 아닌 다른 왕조의 역사를 다룬 최근 텔레비전 사극드라마들에서 찾아보기 어려운 변별점이기도 한데 이 영화에선 현재의 왕의 행동을 억압하는 기계로 작동하고 있다.

인수대비와의 면담에서 타협점을 찾지 못한 연산은 이후 윤리적 일탈과 비행으로 자신의 분노와 좌절을 드러낸다. 구체적으로 그는 행정업무를 포기하고 방탕과 주색잡기에 몰두한다. 하지만 그의 자기포기적인 행동들 역시 구체적인 정치적 효과 겨냥한 전략이라는 점은 눈여겨 볼 점이다. 연산은 성적방탕을 통해 왕조의 윤리적 법통이 지닌 모순과 위

선을 비판하기 때문이다. 조정대신들은 왕이 죽은 생모의 제사를 지내는 것에는 극구 반대하지만 그가 성적 방탕에 몰두하는 것에는 속수무책이다. 역사적 논지를 끌어들이는 해도 선왕이 남긴 규칙에는 성적방탕에 대한 내용이 없기 때문에 연산의 행동을 견제하기 어렵다. 더욱이 영화 서두의 나레이션이 밝혔듯 성종의 성적 방탕함을 고려하면 연산의 쾌락주의를 비판하는 것은 더더욱 힘든 일이다. 이러한 맥락에서 보자면 연산의 자기포기적인 행동들은 조정의 윤리적 전통의 위선에 대한 항거로 읽힐 수 있다.

여기서 연산의 정도를 벗어난 행동들을 조정의 억압적인 환경속에서 자리매기기 어려운 그의 개인성과 연관 지어 생각해 볼 필요가 있다. 연산의 문제는 구체적으로 사적/가족의 영역과 사회/공적영역을 선 긋지 못하는 곤경에 기인하고 있다.¹²⁾ 연산에게 생모의 제사를 모시는 것은 사적이고 가족적인 이슈이지만 이는 공적인 논쟁과 반대에 부딪치게 되고 그 과정에서 그는 참담한 소외와 무기력을 느낀다. 바꾸어 말하면 연산은 그의 사적/가족적 영역을 정치적인 공격으로부터 보호하지 못하는 것이다. 이러한 상황에서 그가 사적인 영역에 대한 통제력을 드러낼 수 있는 유일한 방식은 과잉적이고 비윤리적인 자기포기를 통해서다. 연산의 행동은 조선왕실과 조정의 철저한 유교화와 선왕의 행적에 윤리적 이의를 제기하지 못하는 역사적 부담이 낳은 결과물이다.

연산이 장녹수라는 여인에게 몰두하는 순간은 바로 그런 그의 행동이

12) 이 주제, 즉 공적공간과 사적공간의 구분짓기의 어려움은 한국전쟁후 문학에서 자주 등장하는 주제이기도 하다. 최인훈은 그의 1960년작 『광장』에서 사적영역이 반공국가의 침입과 폭력에 그대로 노출되는 것을 보여준다. 충격적인 사건을 경험한 주인공은 소중한 내면세계가 환영이었음을 깨닫는다. 이 작품의 분석은 다음 박사논문을 보라. Theodore Quinby Hughes, "Writing the Boundaries of the Divided Nation: The Works of Son Chang-sop, Ch'oe In-hun, Nam Chong-hyon, and Lee Ho-chul" (Ph.D. Diss., University of California at Los Angeles), p.83.

극적변화를 거치는 때다. 이 부분에서 영화의 나레이션은 그녀에 대한 연산의 관심이 조정의 타락을 가져왔다고 말하면서 왕실의 위기가 그녀에게서 비롯되었다고 몰아간다.¹³⁾ 하지만 나레이션의 부정적인 견해도 불구하고 장녹수는 연산의 심리적 고통과 무기력을 정확히 간파하고 그를 돕는 인물이다. 그녀는 연산이 빈민을 극복 할 방법으로 억압된 역사, 즉 생모 윤씨에 대한 과거를 조사하도록 조언한다. 그녀는 연산과 그의 잊혀진 외할머니를 연결하는 가교역할을 한다. 또한 장녹수는 연산에게 윤씨가 남긴 유품, 즉 사약을 마시고서 쏟은 피가 묻은 한삼 소매를 보여주며 연산으로 하여금 정의의 행동을 촉구한다. 장녹수는 위협한 여성인데 단순히 정치적인 이익만을 추구하여 위협적이기라기 보다 왕으로 하여금 억압된 역사를 인지하게끔 하는 역할을 수행한다는 점에서 그러하다. 그녀의 등장으로 인해 지난 역사를 누가 어떻게 어떤 방식을 통해서 접근, 인식, 해석하느냐의 주제가 전경화 되는 것이다.

장녹수의 주제로 연산이 외할머니와 만나는 장면은 영화의 서사에서 분기점을 이루는데 이 만남으로 인해 연산은 과거를 완전히 다르게 이해하게 된다. 연산의 외할머니는 딸 윤씨가 죽은 후에도 살아남아 불우한 여생을 보내고 있었다. 그녀에겐 긴 세월을 견뎌낼 집착이 있었는데 바로 딸 윤씨의 억울한 죽음을 연산에게 밝힘으로서 정의를 실현하는 것이었다. 왕이 된 손자 연산을 만나는 것은 그녀에게 감동스러운 순간인데 이것을 통해 그녀가 겪은 오랜 고난과 억울함에 대한 보상과 딸의

13) 장녹수에 대한 남성 화자의 관점은 공식적인 역사의 기록과 다르지 않다. 『연산군 일기』는 장녹수의 출신배경에 대해서 많은 언급을 하지 않지만 그녀가 연산에게 어떤 사악한 영향을 미쳤는지에 대해서는 뚜렷한 윤리적 비판을 내리고 있다. 신명호에 따르면 장녹수의 예술적 재능이 연산의 관심을 끌었다고 한다. 또한 장녹수는 이미 아들이 있는 30대의 여인이었음에도 불구하고 연산의 눈에 들어 상궁이 되었는데 이러한 그녀의 성숙함은 둘의 관계가 모자적 성격이었음을 추측하게끔 한다. 신명호, 『궁궐의 꽃, 궁녀』, 시공사, 2004, 42-47쪽.

명예를 복원 할 수 있는 기회를 얻게 되기 때문이다.

이후부터 영화는 외할머니의 회상, 즉 플래시 백을 통해 왕실에서 벌어진 첨예한 권력투쟁과 그 과정에서 연산의 생모가 어떻게 누명을 쓰고 처형되었는지를 보여준다. 여기에는 윤씨의 위상을 질투한 두 후궁의 계략과 인수대비의 모함이 큰 역할을 하였다. 이 회상부분은 회상의 주체인 외할머니의 보이즈-오버 나레이션이 간헐적으로 개입하여 파국적인 사건의 전개와 결과에 대한 윤리적 해설을 제공한다. 그녀의 나레이션은 지금까지 과거의 사건에 대해 파편적인 정보만을 갖고 있던 연산의 역사 인식에 결정적인 영향을 미친다. 공식적인 역사로부터 누락되고 제외된 부분을 들춰낸다는 점에서 외할머니의 회상과 나레이션은 역사에 대한 반-패권주의적인 태도를 보인다. 이것을 통해 밝혀지는 진실들이 역사의 희생자들의 입장을 대변한다는 점에서도 그러하다. 아울러 외할머니의 나레이션은 영화의 서두와 중간에 기입되어 왕실역사의 공식적인 견해를 대변한 권위적인 남성화자의 역사서술의 대안으로서 기능 한다. 남성화자의 나레이션이 왕실의 안정을 위해 윤씨의 폐위와 처형을 정당화하지만 외할머니의 나레이션은 스러진 희생자들의 경험을 구체적으로 드러냄으로서 지배적 논리를 뒤집는다. 또한 그녀는 윤씨의 처형을 모의한 정치적 야심과 오랫동안 진실을 은폐한 체제 모두를 비판한다.

연산이 겪는 충격의 핵심에 그의 생모가 남긴 피 묻은 한삼 소매가 있는데 이것은 왕조의 공식적인 역사기술의 허구성을 그대로 드러내는 중요한 역사적 증거다. 비록 이것을 연산에게 가져 온 사람은 장녹수이지만 특별한 배경 설명이 제공되지 않아 의문의 대상으로 남아 있었다. 하지만 그의 외할머니가 이야기를 마칠 무렵이 되면 연산은 한삼소매의 진정한 의미를 깨닫게 된다. 이것은 죽은 생모가 자신의 복위를 바라는

마음에서 아들에게 남긴 유품이다. 죽는 순간의 고통과 공포를 그대로 드러내는 한산 소매는 연산에게 돌이킬 수 없는 정신적 충격과 외상을 남긴다. 캐시 카루스(Cathy Caruth)가 적절히 지적하였듯, 시지각은 개인의 정신적 외상의 경험에서 빼놓을 수 없는 구성요소이다. 그녀에 따르면 “정신적 외상을 경험한다는 것은 목격한 이미지나 사건에 사로잡힘을 의미한다.”¹⁴⁾ 한삼 소매의 사연을 접하고 나서 연산이 보이는 반응이 바로 외상적 경험에서 시각적 이미지가 차지하는 중요성을 잘 보여준다. 역사적 시간의 정지를 내포하는 한삼모시는 연산의 마음에 강한 충격을 아로새긴다.

영화의 형식적 특성들 역시 연산의 정신적 고통을 수반하는 외상의 순간에 맞추어 변화한다. 영화는 연산이 “진실”을 알고 난 후부터 건너뛰기의 이미지(elliptical image), 기울어진 카메라 앵글, 과도한 음향과 음악, 그리고 에피소드적인 서사구조를 통해 주인공의 주관적인 정신상태, 즉 황폐화된 심리를 드러내고 있다. 과거사건을 말하던 외할머니의 회상이 끝나자 연산은 충격에 휩싸인 모습을 보이는데 이후의 장면에선 천둥과 번개가 동원되어 주인공 내면의 심리적 충격을 외재화하고 있다. 그가 조정의 중신들을 문초하는 장면에선 기울어진 양각(low angle)이 사용되어 뚫어오르는 복수심을 표현하였다. 영화의 속편 『폭군 연산』은 반복적이고 에피소드적인 서사구조를 갖고 있는데 여기서 그는 학대와 후회의 순환을 반복한다. 자넷 워커(Janet Walker)는 정신적 외상을 다룬 서부영화의 분석에서 분열적인 형식과 서사전략들이 이해하기 어려운 역사를 부분적 감지하는 기능을 하였다고 보았다.¹⁵⁾ 『연산군』과 『폭군

14) Cathy Caruth, "Introduction," in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University, 1995, pp.4-5.

15) 자넷 워커에 따르면 비-사실적인 영화 스타일, 예컨대 비선형, 반복, 감성적 효과, 환유적 상징주의, 그리고 회상은 외상적 기억의 형식적인 특성을 반영하고

연산』에서 사용된 형식적 요소들 역시 외상을 경험하는 주인공의 심리 상태를 분열적인 방식으로 보여주고 있다.

『연산군』의 영화형식이 사실주의적인 미학으로부터 벗어나 있다는 점은 이 맥락에서 다시 생각할 부분이다. 영화는 사실주의적 수사와 형식을 통해 드러나는 공식적인 역사서술과 궤를 같이하지 않기 때문이다. 흔히 사극영화의 고증을 (『연산군』의 경우 화려한 복장) 문제 삼는 것은 영화의 합성적 미학이 지닌 고유한 특성을 간과한 결과다. 사극영화에는 멜로드라마적인 특성들, 즉 과잉과 불확실, 반복, 그리고 생략이 지배적 요소로 등장하는데 흔히 정신적 외상의 깊이를 절합하기 위해서다. 이는 공식적인 역사기술과는 사뭇 다른 역사관을 제시하기 위해 사용되었는데 여기서는 외상적 기억을 표현하고 있다. 나는 이러한 형식적 특이성을 대안적인 역사적 상상력의 텍스트적 흔적으로 간주한다. 즉, 가족 외상을 다루는 사극영화의 고유한 형식은 공식적 역사기술의 기반인 사실주의적 재현에 도전하면서 단순히 왕의 정신적 고통만을 표현하는 것이 아니라 고유한 역사적 상상력의 작동을 암시하는 것이다.

이런 맥락에서 보면 연산의 복수 행위와 자포자기는 자신을 배신하고 기만한 역사와 전통에 대한 적극적인 거부로 읽힐 수 있다. 실제로 연산의 행동들은 과도한 측면이 있는데 이는 그가 과거 혹은 전통과 결부된 모든 가치를 부정하기 때문이다. 부정은 두 가지 측면에서 일어난다. 먼저 그는 생모의 처형을 주관한 조정의 대신들을 무자비하게 처벌한다. 여기서 처벌은 그의 복수욕망을 충족시킨다. 두번째로 그는 생모에 대한 진실을 “체계적으로” 부인한 유교적 윤리체제 전체를 공격하고 뒤흔든

있다. Janet Walker, "Captive Images in the Traumatic Western: The Searchers, Pursued, Once Upon a Time in the West and Lone Star," in *Westerns: Films through History*, ed. Janet Walker, New York: Routledge, 2001, p.225.

다. 이를 위해 그는 성적방탕과 그 외의 난잡한 행동을 보이는데 이는 군주제라는 기관과 왕조의 고귀함을 욕보이기 위해서다. 내가 보기에 후자의 전략은 피의 복수만큼이나 위협적인 것인데 조선왕조의 윤리적 정치를 근간부터 뒤흔들기 때문이다. 따라서 연산의 괴물성은 단순히 잔인함이나 자기 파괴적인 탐닉에 있는 것이 아니다. 오히려 과거 그 자체를 송두리째 거부하고 파괴하려는 의지에 그 심각성이 있다. 따라서 영화 『연산군』(그리고 이 영화의 후속편인 『폭군 연산』)은 역사적 시간에 대한 다분히 철학적인 성찰을 내포하고 있다. 조선왕조의 가장 심각한 위기를 역사의 총체적 부정과 파괴의 극화로 드러내면서 말이다.

한 가지 지적하고 싶은 것은 영화가 연산이 폭력성을 드러내는 장면에서도 그에 대한 온정적인 시선을 버리지 않는다는 점이다. 속편인 『폭군 연산』에서 주인공은 폭력과 자포자기를 반복한다. 하지만 영화는 동시에 그가 좌절과 절망에 잠겨있는 모습도 보여준다. 동시에 연산은 그가 저지른 행동에 대한 윤리의식과 죄의식을 억누르지 못한다. 그러한 불안을 부인하기 위해 연산은 더욱 폭력과 자포자기의 순환을 거듭하는데 이는 오히려 그에게 더 큰 절망과 무기력을 안긴다. 따라서 연산은 『폭군 연산』에서 폭력적인 행동과 크나큰 후회의 양측을 오가는데 이로 인해 관객은 그에 대한 동정을 키우기도 하고 차단하기도 한다.

『폭군 연산』에서 연산의 윤리적 의식이 방향을 바꾸는 순간은 그가 꿈속에서 선왕인 성종을 만날 때다. 우울한 모습의 연산은 아버지 성종을 만나자 그의 도움을 청한다. 그는 군주로서의 자신의 실패를 밝히고 아버지의 용서를 구한다. 하지만 성종은 그에게 동정을 표시하지만 동시에 아들 연산이 잘못된 부분들을 고치기에는 너무 시간이 흘렀다고 말한다. 이 꿈 장면은 연산에게 현군의 부담이 얼마나 큰지 잘 보여주고 연산의 폐위도 암시적으로 그린다. 그러나 이 장면에서 더 중요한 건

기이한 형태의 윤리적 경제다. 비록 성종은 아들 연산의 정신적 외상과 고통을 야기한 인물이지만 영화는 그를 그러한 문제의 근본 원인으로 그리지 않는다.¹⁶⁾ 그 대신 정신적 외상을 겪은 아들이 아버지에게 용서를 구하는 모습을 제시한다. 그 결과 앞선 세대의 윤리적 실패는 영화가 다루는 윤리적 책임의 영역에서 완전히 누락된 것이다. 윤리적 책임은 현재의 임금이 그의 재위기간동안 저지른 행적만으로 국한된다.

이 윤리적 경제의 비대칭성은 일반적인 과거가 어떻게 변화불가능하고 고정적이며 과잉의 시간성인 역사로 탈바꿈하는 지를 잘 보여준다. 즉 선왕의 윤리적 책임을 지우거나 감추는 방식으로 과거는 역사라는 권위와 아우라를 갖게 된 것이다. 일단 왕이 죽게 되면 그의 행적들은 유교적인 왕조의 정치맥락에서 유장함과 위대함으로의 균질적인 정산과 포장이 이루어진다. 이러한 원칙은 너무도 철저하게 조선왕실을 지배하고 있어서 영화 속의 연산은 꿈에 나타난 아버지에게 한마디의 원망도 털어놓지 못한다. 바꾸어 말하면 연산은 그의 지연되고 전이된 항거에도 불구하고 아버지에게는 감히 저항의 목소리를 내지 못한다. 아버지는 거부할 수 없는 역사의 체화 그 자체이기 때문이다.

거대하고 화려한 과거에 대한 낭만적인 태도는 오래된 원칙과 가치들에 지나친 권위와 권력을 부여한다. 동시에 그러한 방식의 역사구성은 선대의 윤리적 책임을 구체적으로 묻지 못하는 결과를 낳는다. 따라서 윤리적 책임으로부터 벗어난 과거는 독특한 시간적 과잉의 구조, 즉 역사를 기호화하고 구성한다. 나는 이것을 한국 사극영화 고유의 “역사의 지각(perception of history)”으로 본다.¹⁷⁾ 따라서 꿈 시퀀스에서 보여준 연

16) 김소영은 이 책임전가의 부재를 “남성 중심 왕정체제의 도덕적 기반을 흔들지 않으려는 무의식적 서사구성”의 결과로 보았다. 김소영, 앞의 글, 134쪽.

17) 비비안 슐츠에 따르면 할리우드의 대작사극 영화들은 모리스 메를르-龐티가 “역사의 지각”이라는 개념으로 절합한 시간적 특성을 갖고 있다. 이 계열의 영화들

산의 행동은 모순되게도 과잉의 시간성인 역사를 긍정하고 강조하는 결과를 낳는다. 역사의 파괴자가 이제 그의 위치를 반복하고 행동을 참회함으로서 죽은 아버지로부터 인정받으려는 것이다. 연산의 절박한 행동들은 비윤리적 구조가 얼마나 깊숙이 그리고 흔들리지 않게 영화의 역사재현에 스며들어 있는지를 잘 보여준다. 이는 또한 역사적 부담을 극복하지 못한 주인공의 한계도 여실히 들춰낸다. 무엇보다 이러한 특성은 역사라는 시간의 풍부함이 윤리적 문제제기를 무력화함으로써 어떻게 개인의 작인성(agency)를 넘어서는지 보여준다.

3. 나가며

영화의 제목 『폭군 연산』이 암시하는 것과는 달리 주인공 연산은 악의 화신이 아니다. 오히려 그는 멜로드라마의 불쌍한 인물이다. 꿈 시퀀스 이후 그는 자신이 저지른 비윤리적 행동을 고치려고 노력하지만 그 같은 노력은 “너무 늦게” 발동하여 성과를 거두지 못한다.¹⁸⁾ 『폭군 연산』의 끝에 주인공은 자신의 행동을 반성하고 그의 아내에게 자신이 좋은

은 독특한 감각의 시간적 과잉을 지니고 있는데 이는 “‘실증적으로 검증가능하고’ ‘물질적인’ 과잉, 예컨대 스케일의 규모, 수량화, 돈과 인간의 노동과 결부된 소비를 통해 부호화 되었다”는 말이다. 나의 주장은 한국의 사극영화의 경우 ‘윤리적 문제’를 지나치게 누락하거나 차단하는 방식을 통해 역사의 시간구조가 드러나게 된다는 것이다. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trans. Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern University Press, 1968, p.186, cited in Vivian Sobchack, "Surge and Splendor," pp.287-288. 따옴표 강조는 원문의 이탤릭을 옮긴 것임.

18) “너무 늦은 (too late)”의 시간구조는 멜로드라마 서사의 중요한 특성들 중 하나다. Linda Williams, "Film Body," in *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1995, p.151.

군주가 되도록 노력하겠다고 약속한다. 하지만 그러한 노력은 아무런 성과를 거두지 못하게 되는데 그를 축출하려는 노력이 진행 중이었기 때문이다.

연산은 정치적 권력과 권위에서 물러난 이후에서야 마음의 평화를 얻게 된다. 『폭군 연산』의 마지막 장면은 곧 귀양으로 보내질 연산이 작은 배를 타는 모습을 보여준다. 그에게 지속적인 관심과 애정을 보여온 그의 삼촌은 먼 발치에서 떠나는 연산을 부르며 손을 흔든다. 그는 연산을 부르면서 그에 대한 동정을 표현한다. 축출된 왕은 삼촌의 부름에 화답하며 손을 흔든다. 이 장면은 관객들로 하여금 연산에 대한 강한 연민을 갖게끔 한다. 한때 모든 것을 소유한 왕이자 역사 속에서 자신의 위치를 만들고 자신의 역사를 만들고자 노력하였고 끝내 실패한 인물이 연산이기 때문이다. 선대의 역사로 인해 정신적 외상을 겪고, 자신의 실정으로 인해 회한을 삼켜야 하는 연산은 선대와 당대의 역사로부터 이중의 억압을 겪는 인물이다. 조선의 공식적인 역사는 그를 실패의 군주로 기록하고 있지만 영화는 그런 역사의 다른 영역을 탐구하고 있다. 여기서 주인공의 고통과 슬픔은 역사의 부담을 짊어지고 살아가야 하는 인물의 지난한 역경을 보여준다. 연산의 삶을 다룬 영화들은 관객으로 하여금 역사의 부담과 작인성의 딜레마를 되돌아보게끔 한다.

참고문헌

- 김소영, 「사모의 멜로드라마」, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.
- 이길성, 「사극과 역사인식의 문제」, 『근대의 풍경』, 차순하 외, 도서출판 소도, 2001.
- 신명호, 『궁궐의 꽃, 궁녀』, 시공사, 2004.
- 함석헌, 『뜻으로 본 한국역사』, 한길사, 2001.
- Cathy Caruth, "Introduction," in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth, Baltimore: Johns Hopkins University, 1995, pp.3-12.
- JaHyun Kim Haboush, "The Education of Yi Crown Prince: A Study in Confucian Pedagogy," in *The Rise of Neo-Confucianism in Korea*, ed. Wm. Theodore de Bary and JaHyun Kim Haboush, New York, Columbia University Press, 1985, pp.151-171.
- Janet Walker, "Captive Images in the Traumatic Western: The Searchers, Pursued, Once Upon a Time in the West and Lone Star," in *Westerns: Films through History*, ed. Janet Walker, New York: Routledge, 2001, pp.219-252.
- Linda Williams, "Film Body," in *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1995, pp.145-161.
- Theodore Quinby Hughes, "Writing the Boundaries of the Divided Nation: The Works of Son Chang-sop, Ch'oe In-hun, Nam Chong-hyon, and Lee Ho-chul," Ph.D. Diss., University of California at Los Angeles.
- Vivian Sobchack, "'Surge and Splendor': A Phenomenology of Hollywood Historical Epic," in *Film Genre Reader II*, ed. Barry Keith Grant, Austin: University of Texas Press, 1995.

Burden of History and Question of Agency:

On Historical Imagination of South Korean Historical Drama of
the 1960s.

An, Jin-Soo

Korean historical drama of the 1960s focus primarily on the fallen victims of history. Contrary to serious and critical discourse of history, the history that the genre offers is often fatalistic and melodramatic in character. In particular, these films attempts to convey different mode of historicization through melodramatic pattern of identification. Visual opulence and tragic story then create a peculiarly jarring effect on viewers, promoting ambivalent view on history; the films simultaneously glorify and denounce the past. The thematic preoccupation with the failure and demise then enables one to interrogate the genre's central theme: burden of history and question of agency. 『King Yonsan』 and 『Yonsan, the terrible』 are exemplar texts that illustrate the negative dynamics in Chosun court to the extreme. The protagonist endeavors to exonerate his late deposed mother queen, only to find insurmountable resistance from the court officials. In an effort to cope with the burden of history, he then plunges into self-destructive behavior. This in turn unveils the repressed family history, which leaves irrecoverable trauma in his psyche. The films' excessive style then offers textual signs for

perception of history which is different from the dominant discourse of history which is based on realistic aesthetics.

Key Words

historical film, trauma, representation, agency, melodrama

* 위 논문은 2007년 4월 30일에 투고되어, 2007년 5월 28일 심사 완료 후 6월 2일 게재가 확정되었음.