

회상의 딜레마*

- 한국 공포영화의 식민과거의 재현 -

안진수**

1. 서문
2. <월하의 공동묘지>: 식민유산의 주변화
3. <기담>: 제국을 향한 열망
4. 결론

국문요약

이 논문은 식민역사의 문제를 사유하는 공포 장르 특유의 상상력과 문제 제기를 다룬다. 한국의 공포영화에서 식민의 문제가 두드러진 소재였다고 주장하기는 어렵지만 몇몇 작품들은 역사적 시기로서의 일제시대를 바라보는 현재적 관점을 뚜렷이 보여준다. 이런 관점은 식민시기가 특정한 방식으로 구성되었음을 의미하는 동시에 특별히 강조되거나 은폐되는 것이 내포되어 있음을 뜻한다. 식민시기의 재현을 고찰하는 것은 식민과거와 현재의 연결고리가 어떤 이해관계를 바탕으로 형성되었는지를 되묻는 작업이 될 수밖에 없는데 이 맥락에서 공포영화는 과거와 현재의 다층적인 관계와 의미망이 환상적 존재인 괴물 혹은 귀신의 존재를 빌어 노골적으로 형상화되어 있다는 점에서 각별하다. 이 논문은 선행연구들이 지적한 귀신의 모순적 시간성의 주제를 식민시기 재현의 문제와 결부시키려는 시도다. 1967년 작 <월하의 공동묘지>가 이 역사인식의 문제를 공식화하였고 2007년 작 <기담>에서 새로운 변주를 발견할 수 있는데, 역사의 잔여물로서의 귀신의 존재가 후-식민주체에게 어떤 의미를 체현하는지에 주목하고자 한다.

(주제어 : 식민역사, 공포영화, 귀신, 역사재현, 시간성, <월하의 공동묘지>, <기담>)

* 이 논문은 2009학년도 홍익대학교 학술연구진흥비에 의해 진행되었음.

** 홍익대학교 조형대학 조교수

1. 서문

이 논문은 식민역사의 문제가 한국의 공포영화에서 어떤 방식으로 다루어졌는지를 다룬다. 변방의 장르 혹은 B급영화로 간주되어온 한국의 공포영화에서 식민시기를 재현한 사례들은 많지 않지만 그럼에도 불구하고 이런 영화들은 일제시대에 대한 독특한 태도와 관점을 드러내고 있다. 이 논문은 한국영화가 역사와 기억의 대상으로서의 일제시대를 어떻게 그려내고 구성하는지에 대한 개괄적 문제를 다루는 동시에 공포영화 특유의 주제적 관습이 식민시기의 재현이라는 문제와 어떻게 결부되어 있는지를 고찰한다. 물론 이 같은 재현이 현재적 관점에서 촉발된 문화적 구성물임은 자명하며 과거를 재현하려는 노력 자체가 그와 같은 과거를 실질적으로 구성하게 된다는 사실 역시 강조될 필요가 있다. 바꾸어 말하면 식민시기의 재현을 실제 식민주의 과거에 대한 충실한 기록이나 기억으로 접근하지 않고 당대의 이해관계가 중첩된 문화적 구성물과 논리로 접근하는 것이 생산적이라는 말이다. 식민시기를 다룬 공포영화는 이런 맥락에서 각별히 중요한 의미를 지니는데 일단 본질적인 환상성으로 인해 영화재현물의 인위성과 구성적 속성을 부각시킨다는 점에서 그러하다. 동시에 불가능해 보이는 이질적인 시간성을 귀신의 존재를 통해 시각화하고 이것을 현재의 시간성과 중첩, 나열시킴으로서 연속적이고 조화로운 흐름으로 간주되기 십상인 역사적 시간 개념을 낮설게 한다는 점도 의의라 할 수 있다.

식민시기 재현과 공포의 상상력의 문제를 위해 분석하는 대상은 <월하의 공동묘지>와 <기담>이다. 이들을 선택한 이유는 일단 한국 공포영화에서 식민시기를 배경삼은 영화가 몇 편 안 되는데 이 두 편이 그들이다. 한편 거의 40여 년의 시간차에도 불구하고 두 편의 영화는 어느 영화들이 좀체 다루지 못한 복잡하고 뒤틀린 식민주의의 현재적 파장과 유산을 주제화하고 있다. <월하의 공동묘지>의 경우 이 주제가 오프닝 장면의 예외적인 괴물의 등장과 자기반영적인 문화사의 정산을 통해, <기담>에선 역사적 원인에 접근하지 못하는 일종의 인식론적 교착 상태의 문제제기를 통해 두드러지게 표현되었다. 일반적으로 영화분석이 2편의 영화를 다루는 경우, 작

품의 내용과 구조를 비교적 균형있게 나열하고 대비하는 방식으로 진행되곤 한다. 하지만 이 논문에선 두 작품을 비슷한 비중으로 다루거나 공통분모적인 요소를 분석하는 방식을 쫓지 않았다. 그 대신 두 작품의 예외적인 세부요소들의 의미를 파악하는 방식을 통해 일반적인 공포영화 연구의 틀에서도 놓치기 쉬운 이질성과 과잉의 요소를 절합하고자 한다. 공포영화는 현실적인 규칙과 논리에 기반을 둔 어느 장르들과 달리 과잉과 극단의 요소들이 강조되는 장르임을 환기하며 이 논문은 각각 작품들이 드러내는 이질적이고 예외적인 요소들을 독해한다. 공포영화, 특히 귀신 공포영화는 과거로부터 회귀한 존재의 출몰로 인해 시간성의 중첩성 혹은 이질성의 문제를 전경화 할 수밖에 없는데 여기에는 독특한 역사적 문제제기가 배태되어 있다. 쉽게 정산되지 않는 공포영화 특유의 이질적이고 과잉적인 것들의 이면에는 시간성에 대한 문제제기가 아로새겨 있음을 그리고 그것이 한국 공포영화의 주제적 토양을 구성하는 의미있는 축임을 강조하고자 한다.

2. <월하의 공동묘지>: 식민 유산의 주변화

1967년 작 <월하의 공동묘지>(권철휘)의 오프닝 시퀀스는 소위 "프롤로그의 인물"(character of prologue)이라 불리는 서사적 장치로 시작되는데 여기에는 흥미로운 예외성이 있다. 일반적으로 프롤로그의 인물은 비(非)-디제시스의 공간을 배경으로 등장하여 앞으로 펼쳐질 드라마를 간략하게 소개하거나 혹은 예상치 못한 내용에 대해 경고한다. 슬라보예 지젝에 따르면 이와 같은 소개나 경고의 행위는 극을 보기에 앞서 그 내용을 믿으려는 관객들의 기대와 욕망을 선제적으로 구성하고 통제하는 효과를 유발한다.¹⁾ 하

1) 지젝은 믿음이 지닌 모순적 성격과 영화의 도착적 특성을 지적하며 여기에는 항상 조건이 배경으로 존재하고 있음을 강조한다. 믿음은 그냥 믿고 안 믿고의 문제가 아니라 특정한 조건을 바탕으로 발생한다는 말이다. 믿음이 지닌 모순성의 효율성을 잘 보여주는 사례로 영화나 연극 서두의 "프롤로그의 인물"을 꼽을 수 있는데, 그런 장치의 인공성에도 불구하고 관객은 프롤로그의 인물들이 전하는 설명이나 경고에 결국 영향을 받게 된다. Sophie Fiennes(감독), <The Pervert's Guide to Cinema>, P

지만 <월하의 공동묘지> 오프닝의 "대변인"은 이런 관습에서 다소 이탈하고 있는데 여느 프롤로그의 인물과 달리 권위적인 인물의 아우라를 지니고 있지 않다는 점에서 그러하다. 대신 이 캐릭터는 공포물의 아이콘, 그러니까 공포와 혐오를 불러일으키기에 충분한 괴물의 모습을 하고 있다.²⁾ 썩썩한 공동묘지를 배경삼아 출몰한 흉물스런 괴물인간은 대단히 흥미롭게도 자신의 비천한 상태를 처음부터 인정한다. 관객들에게 자신을 두려워하지 말 것을 요청하며 자신이 사실은 원래부터 괴물이었던 것이 아니라 40여 년 전에는 멋진 변사였다가 변신한 것이라고 밝힌다. 곧이어, 디졸브 효과를 통해 흉물스런 괴물인간은 화려한 중년의 신사로 탈바꿈한다. 이 변사는 영화의 내용을 감상적인 톤으로 낭독하는데, 이후의 서사는 복수와 변신, 폭력과 회한의 내용을 신과의 감상적인 재현방식으로 그려낸다.

‘프롤로그의 인물’이 마법처럼 변화하기에 앞서, 영화는 공포 장르의 의미론적(semantic) 자산들을 촘촘하게 나열한다. 여기서 의미론적 자산들이란 공포 장르를 구성하는 일련의 개별요소들, 예컨대 공동묘지의 공간, 두려움을 유발시키는 고음의 테레민(theremin) 사운드, 부유하는 도깨비 불의 이미지, 그리고 여인의 비명소리 등을 지시한다. 하지만 의미론적 자산들의 혼합보다 더 흥미로운 점은 변사의 낭독과 변신을 통해 일궈낸 두 개의 시간 영역, 즉 과거와 현재의 중첩과 나열일 것이다. 영화의 고유한 형식요소인 디졸브 효과는 환상성(괴물)과 현실성(변사)을 대비시키는 동시에 현재와 과거를 중첩시키는 효과를 유발시킨다.

한편 이 장면은 과거에 대한 비판적인 태도가 노골적으로 드러난다. 이는 변사의 신체적 변이, 즉 괴물형상을 통해 구체화되어 있는데 현재의 관점에서 볼 때 과거 혹은 이미 도태된 시간성은 마치 대단히 부정적인 아우라, 즉 비천하고 폐기처분되었으며 바로잡을 여지가 남아 있지 않은 타락의 영

Guide Ltd. 2006.

2) 이 영화의 낮은 제작가치와 영성난 특수분장이 시간의 흐름과 맞물려 공포적 반응 대신 캠프적인 이질효과를 불러낼 여지가 있음은 분명하다. 하지만 이 영화가 티모시 코리건이 지적한 반복관람의 행태에 의한 컬트영화 문화와 감성의 도래 이전인 1960년대 후반의 영화임을 환기할 필요가 있는데, 따라서 이 영화가 당대에 공포적 아우라와 효과를 지녔을 것으로 추정하는 것은 타당하다.

역으로 그려지고 있다. 몰락에 대한 변사의 확고한 자의식은 이런 거부 의 태도를 강화시키는 한편 근대적 도시문화의 총아로 간주되었던 무성영화와 영화문화가 이미 주변화 되었음을 확인시켜준다. 비록 영화의 주된 서사는 무성영화의 문법을 따르지는 않지만 변사의 내레이션은 서사를 추동시키고 동반하는 역할을 지속적으로 수행한다. 그것은 마치 변사의 자기소개와 양식화된 내레이션을 거쳐야만 과거의 사건이 관객에게 전달될 수 있음을 뜻하는 것으로 보인다. 황폐화된 과거는 괴물의 형상으로 체현되고 한편으로 그러한 괴물의 형상은 과거가 고집스럽게 존속되고 있음을 의미하기도 한다.

현재의 시간에 정박하고 있는 과거를 형상화하는 문제, 즉, 보다 구체적으로서는 과거를 괴물로 형상화라는 문제는 흘러간 시간이 일선적이고 추상적이며 이성적인 시간개념에서 "튀어나가" 있다는 것을 의미한다. 김소영은 일찍이 공포영화의 시간적 혼종성을 전통적 소재와 현대적 기계장치인 영화의 결합에서 찾았는데 그 때문에 이 장르는 "단선적 역사주의가 아닌 다수의 역사성, 다층의 시간성에 대한 고찰을 허용"하리라고 내다 보았다.³⁾ 한편, 블리스 쿠아 림에 따르면 두 시간성, 그러니까 현재의 시간에 출몰하는 괴물화된 과거를 동시에 배치하는 것은 공포영화의 내재적 속성인 시간성의 불혼합성(immiscibility)을 의미한다.⁴⁾ 문화적 작인인 변사를 괴물로 형상화하는 것은 중요한 의미를 지니는데 이와 같은 재현은 일선적이고 동질적이며 목적론적인 성격의 시간성과 길항관계에 놓인 선대의 시간성을 등록하는 것을 뜻하기 때문이다.

필자는 추가 질문을 제기하고자 한다. 초자연적인 것들은 종종 전근대적인 것, 혼동스러운 것, 그리고 지역적 시간성과 연계된 것으로 이해되곤 하였다. <월하의 공동묘지> 역시 전근대의 문화적 요소들을 동원하여 귀신의 복수서사를 공고화하는 측면이 있다. 그 예로 전통예술인 판소리의 가락이 간헐적으로 사운드트랙에 삽입되어 관객이 서사의 사건을 독특한 감정의 선율에 따라 이해하고 해석하게끔 유도하는 장면을 꼽을 수 있다.⁵⁾ 하지

3) 김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000, 48쪽.

4) Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham and London: Duke University Press, 2009.

5) 앞에서 언급한 지역성 혹은 주변부적 성격을 이 영화의 제작환경과 제작방식에서 찾

만 영화에서 괴물성은 근대적인 것, 보다 구체적으로는 도시의 영화문화와 연루되어 있다. 이 영화는 전근대와 근대의 시간성의 까다로운 관계만을 다를 뿐만 아니라 근대의 시간 프레임 안에 존재하는 다층적이고 혼합 불가능한 시간성들도 반영하고 있다. 그런 점에서 오프닝 시퀀스는 이 영화 고유의 역사주의적 태도를 보여주는 장면이라 하겠는데, 이 관점에 따르면 20세기 초기의 영화문화는 이미 구식이고 폐제되었으며 동시에 폼파 받아 마땅한 것이다. 영화 매체에 대한 자기반영적인 태도를 제시함으로써 <월하의 공동묘지>는 변사 중심의 영화상영 방식이 마치 일시적이고 목적론적인 시간의 흐름으로부터 이탈한 그래서 예외적인 과거라는 주장을 펼치는 듯 보인다.

문제는 왜 영화상영의 구식 형태가 이토록 철저하게 강등되고 괴물화되는 수모를 겪어야 하느냐다. 초기 무성영화의 어떤 속성이 이와 같이 적대적인 태도를 촉발시키고 당연시하는 것일까? 이 질문들은 20세기 초 식민조선에서 무성영화가 누린 인기와 특권을 감안했을 때 기이하기까지 하다. 당시 영화는 도시문화의 중요한 부분으로 도시 근대성의 매혹을 상징하는 매체였으며 그 정점에 문화번역가의 역할을 수행한 변사가 있었다. <월하의 공동묘지>의 오프닝은 변사의 낭독방식이나 무성영화의 상영방식 자체의 허점을 비판하는 듯 보이지는 않는다. 오히려 선대의 영화문화와 실천, 그러니까 식민시기의 대표적인 문화 아이콘인 변사와 그의 영화상영 방식이 60년대 후반에 어떻게 비취지고 간주되는지를 반영하고 있다. 무성영화의 문화, 즉 변사중심의 상영방식과 이에 연루된 재현방식이 현재에는 폼파의 대상이 되었음을 괴물의 형상을 통해 드러내고 있는 것이다. 현재의 관점에서 보았을 때 변사로 대변되는 식민시기의 문화는 반드시 극복, 청산해야 할 대상이며 이를 위해 공포의 아이콘인 괴물이 동원되고 있다. 도시 근대성과 관련된 학술 연구에서 영화매체가 누려온 특권적 위상을 고려해 볼 때

을 수 있다. <월하의 공동묘지>는 1960년대 후반의 저예산 공포영화로 분류되는데 이런 영화들은 제작과 배급 상영의 기반은 서울이 아니라 지방이었다. 서울의 극장 체인들의 자본으로 제작되는 영화들과 달리 이 영화는 지방극장의 네트워크를 기반으로 제작, 배급되었다. 이러한 제작환경과 방식은 이 영화의 고유한 신뢰성, 즉 변방화되었지만 여전히 잔존하는 재현방식인 신뢰성을 뒷받침한다.

이 영화에서 전경화된 무성영화에 대한 폄하와 주변화의 전략은 독특하다 하지 않을 수 없다.

필자는 재현방식으로서의 신파 역시 이 영화의 오프닝을 구성하는 형식적 제재로서 비판받고 있음을 지적하고자 한다. 백문임이 지적한 대로 변사 내레이션이 지닌 신파조의 말투는 신파의 관습적인 미장센들과 겹쳐져 관객에게 익숙함을 전달한다. 백문임은 이런 익숙함이 "두려운 낯설음"(the uncanny)의 공포효과를 유발하는 제재라고 강조하였는데, 식민지 시대에 대한 특정한 기억을 환기시키는 기생의 모티프와 독립운동과 금방의 대립구조가 결국 두려운 낯설음의 정동을 구성한다고 보았다.⁶⁾ 필자는 신파조의 친숙함 효과에 동의하면서도 재현방식으로서의 신파가 영화 속에서 이미 오래된 과거의 유산으로 간주되고 있음을 환기하고자 한다. 신파적 표현방식은 변사의 내레이션처럼 이미 고리타분한 구식의 형식으로 간주되기 때문에 아이러니컬하게도 전근대적인 문화양식인 판소리와 매끄러운 공명을 일으키며 관객의 감상을 고조시키는 효과를 만든다.

변사의 내레이션과 신파적 요소들은 모두 감상적인 요소를 강조하고 있는데 이런 성향은 식민 이후의 한국, 특히 1950년대 후반과 1960년대의 비판담론에서 지속적인 비난을 받아왔다. 신파적 재현은 감상주의에 뿌리를 둔 운명론적 세계관의 재생산으로 간주되어온 반면 정치적으로 올바른 재현방식으로 평가받아온 사실주의 미학과 견주되어 지속적으로 폄하 되었다. 필자가 보기에 신파에 대한 부정적 비판의 이면에는 식민시기 일본으로부터 유입된 문화형식에 대한 민족주의적 비판이 자리잡고 있다.⁷⁾ 따라서 물

6) 백문임, 『월하의 여곡성: 여귀로 읽는 한국공포 영화사』, 책세상, 2008, 75-76쪽.

7) 이런 맥락에서 보았을 때, 식민시기를 배경삼은 최근 한국영화에서 구조적으로 부재한 것이 무엇인지를 살펴보는 것은 대단히 흥미롭다. <YMCA 야구단>(김현석, 2002)을 시작으로 한 일련의 영화들은 식민시기의 도시 근대성, 특히 대중문화와 과학기술의 참신함에 대한 매혹을 전경화하였다. 매혹의 대상으로 다루어진 소재들을 나열하자면 다음과 같다: 야구경기(<YMCA야구단>), 비행기술 (<청연>, 2005), 서커스 방송 (<라디오 테이즈>, 2008), 탐정수사 (<윈스 어 폰어 타임>, 2007), 서커스 문화 (<그림자 살인>, 2009), 현대무용 (<분홍신>, 2005), 근대의학 (<기담>, 2007), 카바레 문화 (<모던 보이>, 2008). 새롭게 유입된 근대적 기술과 대중문화 활동은 비록 그것이 일본에서 수입되었다 할지라도 그것의 기원이 서구임을 강조하고 있다. 서구의 근대적 기제와 문물을 수용하는 동등한 주체로서 조선이 그려짐으

락한 문화 형식과 실천에 대한 치우친 견해와 이것을 시각화한 괴물의 형상에는 역사적이고 정치적인 이해관계가 개입되어 있다. 그것은 민족주의적인 역사의 상상계에서 식민의 경험을 어떻게 다루고 극복하느냐의 문제를 의미한다. 한국의 민족주의적 역사서술에서 식민시기는 독특한 개념적 골칫거리를 의미하는 것이었는데 이 시기가 민족의 일선적이고 목적론적인 시간의 가정된 연속성에 근본적인 타격을 의미하기 때문이다. 이 딜레마에 대한 전형적이지만 다소 견고한 시나리오의 식민시기를 구성원 전체가 겪은 불의와 복종 그리고 고통의 시기로 그리는 것이었고 그렇게 함으로써 집단적인 저항과 투쟁 그리고 승리를 동시에 강조할 수 있었다.

하지만 필자는 식민의 시간성이 지닌 탈구적인 속성의 위협을 한국의 문화재현물은 독특한 전략 혹은 논리로 대응하였다고 본다. 이것은 식민시기를 절단되고 구분되며 분리된(compartmentalized) 시간의 영역으로 그리려는 노력에서 발견된다. 또한 이러한 시도는 과거 식민시기와 식민이후인 현재의 관계를 고찰하려는 노력이 자주 나타나지 않는다는 사실에서도 드러난다. 이 재현양상은 식민주의의 문제를 소재로 다룬 한국영화를 고찰해보면

로서 일본적 근대를 비켜가려는 욕망이 작동하고 있다. 동시에 이 영화들은 억압적인 정치적 현실에 대한 민족주의적 무장투쟁의 당위성을 강조하지 않은 채로 식민지 조선의 도시 근대성을 그려내려고 하였다. 하지만 식민지배의 정치적 현실과 무관한 자율적인 문화공간의 구현이란 불가능한 기획임이 드러난다. 식민지배의 현실이라는 주제가 부상하고 그것은 다시 연루된 인물들의 나른하고 안락한 "일상"을 완전히 잠식하기 때문이다. 결국 근대적 도시문화의 참신함을 촉발시킨 욕망과 행위들은 민족주의의 정치적 신념을 위해 주변화되거나 결국 민족주의에 수렴되는 과정을 거친다. 주목할 점은 도시문화의 중요한 부분을 차지하던 영화문화가 이 일련의 영화들에서 전혀 다루어지지 않는다는 사실이다. 동시에 이 영화들은 신파조라고 불리는 감상주의적 형식과 스타일, 그러니까 무성영화의 재현방식으로 간주되던 신파조와도 거리를 두고 있다. 다양한 장르적 속성, 예컨대 코미디, 스릴러, 공포, 심지어 펄름 누아르의 장르적 아우라가 감상적 과잉의 신파적 아우라를 대체하고 있다. 한편 <모던 보이>은 이런 맥락에서 좀 독특한 사례라 할 수 있는데 역사적 신빙성을 위해 많은 제작비를 투여하고 특수효과를 사용했으면서도 한편으로는 신파적 감상주의를 노골적으로 강조하고 있는 영화였다. 식민시기를 다룬 최근 한국영화들에서 발견되는 부정적 태도, 즉 초기 영화문화와 신파성에 대한 거부감은 <율하의 공동묘지>에서 비춰진 문화적 태도를 계승하는 것으로 낙후하고 몰락한 무성영화 문화와 신파가 극복해야 할 식민주의의 유산으로 간주되고 있음을 재확인시켜준다. 이는 식민주의 청산의 기획이 한국사회에서 여전히 대중문화적 요소의 극복이라는 협소한 문화적 채널을 통해서 진행되고 있음을 시사한다.

두드러짐을 알 수 있다. 마치 암묵적인 규칙을 쫓듯이 식민시기를 다룬 일련의 영화들은 거의 대부분 과거를 돌이켜보려는 노력을 누락시킨다. 한국은 1945년 해방 이후에 지속적으로 식민주의의 문제를 다룬 영화들을 제작하였지만 영화의 재현은 식민의 문제를 현재의 관점에서 고찰하려는 태도를 보여주는데 대단히 인색하다. 해방이후의 항일인물의 전기 영화들과 이 논문에서 다루는 공포영화들을 제외하고 식민의 과거를 검증하려는 형식적 장치, 예컨대 플래시 백과 같은 회상의 구조를 통해 식민 과거와 현재의 관계를 성찰하는 영화를 찾기란 어렵다. 그 대신 대부분의 영화들은 식민시기 사건의 시작과 끝을 식민시기 안에 가두고 있다. 즉, 한국영화에서 식민시기는 등장인물들이 끄집어낼 기억의 대상으로 동기화되거나 회상 및 증언의 행위를 통해 촉발되는 역사적 진실로 그려지는 경우가 아주 드물다. 마치 양끝이 막힌 북엔드(bookend)와 같은 구조처럼 한국영화의 역사적 상상력은 식민시기를 자기폐쇄적인 시간의 영역으로 구성하는데 주력해왔다. 20세기의 거의 절반의 시간이 식민시기였음에도 불구하고 한국영화는 이 시기를 마치 전-근대의 시기로 그리는 전략을 취해왔다. 목적론적 아우라가 지배하는 현재의 시간과는 질적으로 분리된 시간으로 말이다.

식민시기는 이론상 민족의 역사적 연속성이라는 시나리오에 위협이 되는 듯 보인다. 하지만 자기 폐쇄적으로 구성된 시간성은 식민주의의 현재적인 사회정치적 함의를 배제하는 결과를 낳았다. 한국영화에서 식민시기는 탈구(dislodging)와 배제의 형태로서만, 민족의 일선적인 시간의 흐름에 등록될 수 있었다. 이런 전략은 식민시기와 식민 이후라는 시간 프레임이 의미심장한 연결고리가 없이 기계적으로 나열되는 것을 의미한다. 한국사회에서 식민권력과 식민 이후 사회구조의 밀접한 관계를 고려하면, 한국영화 고유의 "과거 돌아보기" 시점의 부재와 탈구는 한국사회가 식민주의의 딜레마를 관리하기 위해 어떤 시간의 논리를 생산해왔는지를 알려주는 단서가 된다.

형식적 구조를 배경삼아 일련의 환상적 영화들, 예컨대 시간여행을 다룬 초자연적 스릴러나 여귀 공포영화들은, 분리된 시간성으로서의 식민주의에 대한 흥미로운 비판과 대안을 제시하고 있다. 특히 <월하의 공동묘지>나 <분홍신>(김용균, 2005), 그리고 <기담>(정가형제, 2007)과 같은 작품들은

플래시-백과 같은 "과거 돌아보기"의 내재적 시간 구조를 형식화하였다. 이를 통해 식민과거를 소환하고 해소되지 않은 과거의 딜레마를 현재와 연결 짓는 시도를 보여주었다. 이 영화들의 인물들은 귀신이 출몰을 통해 과거를 돌이켜 보도록 강요받고 있다. 물론 소급적인 제스처와 귀환의 구조가 식민 과거에 대해 온당한 정치적 비판과 함께 이를 극복하기 위한 의식의 고양을 촉진하는지는 여전히 논쟁의 대상이다. 그러한 한계에도 불구하고 이 영화들은 귀신의 출몰 혹은 괴물의 출현을 통해 여느 영화들이 다루지 못한 문제, 그러니까 식민시기로의 경유와 그와 같은 조우가 담지하는 현재적 의미를 주제로 품고 있다. 그래서 이 영화들은 시간성 사이에 존재하는 불협화음을 노출시키고 사유한다. 림의 개념을 빌리자면 이 영화들은 시간성의 "번역"을 수행하고 있다. 공포영화가 보여주는 귀신의 출몰과 회상적 충동이 지닌 돌출적 시간성을 강조하며 초점을 <기담>에 모으고자 한다.

3. <기담>: 제국을 향한 열망

<기담>은 정가형제(정범식, 정식)의 데뷔 장편 영화로 2007년 여름을 겨냥한 공포영화였다. 이해 여름에 5편의 공포영화가 출시되었고 영화는 치열한 경쟁에서 밀려 평단의 우호적 반응에도 불구하고 상업적 성공을 거두지는 못하였다. 하지만 영화의 흥행실패는 영화팬들을 자극하여 영화의 재개봉을 요구하는 캠페인이 벌어졌고, 중국에는 다시 극장에서 상영되는 예외적인 일이 벌어지기도 하였다. <기담>은 평론가들 사이에서 2007년의 가장 탁월한 작품 중 하나로 간주되었으며 정가형제를 촉망받는 젊은 감독들로 부상시켰다. <기담>은 여느 한국 공포영화와는 차별점을 보여주는데 무엇보다 먼저 꿈꿀만한 형식주의적 공포효과를 꿈꿀 수 있다. 마치 <장화, 홍련>(김지운, 2003)을 연상시키듯 <기담>은 영화의 형식적 자산들, 예컨대 미장센과 조명, 사운드, 연기 그리고 세트의 조합이 어떤 정서적 효과와 공포를 만들어낼 수 있는지를 모범적으로 보여준다. 특히 프로덕션 디자인인 근대적 병원 세트는 형식적 요소들 중에서 각별히 관심을 끄는데 여기에

는 두려운 낯설음과 불안감이 내재되어 있다. 이 세트는 기술적인 이성주의와 초자연적 테러를 기묘하게 섞어놓은 분위기를 자아내고 있다.

영화는 1942년 서울의 안생병원에서 벌어진 3가지 사건들을 다룬 세 개의 에피소드로 구성되어 있다. 정치적 격동과 혼란의 시기인 1979년으로부터 영화는 시작된다. 주인공 정남은 의과대학의 노교수로 박정희의 암살 이후 벌어진 사회적 혼란과 교내 소요사태와는 무관하게 평범한 일상을 보낸다. 그에게 젊은 시절 인턴으로 근무했던 안생병원의 철거소식이 전해지고 이는 병원에 대한 그의 기억을 촉발시킨다. 일본제국주의의 폭정이 정점으로 치달던 시기에도 병원은 외부와 단절도 안정적인 세계였다. 영화는 병원에서 발생한 3개의 연계도 에피소드를 통해 이곳에서 일하던 젊은 조선인 의료인들의 기이하고 비극적인 사건들을 보여준다. 마지막 에피소드 후에 영화는 1979년의 현재로 돌아와 마지막 생존자인 정남을 보여주는데, 해결하지 못한 과거의 괴물이 그를 기다리고 있다.

이 논문은 주로 정남의 에피소드에 초점을 맞춘다. 영화의 서사적 내용이 사실상 그의 회상으로 시작된다는 점, 그리고 그의 죽음이 사실상 영화의 결말이라는 점은 이 영화가 정남의 서사임을 뚜렷이 보여준다. 초자연적이고 비극적인 사건들에 대한 그의 인지와 이해 그리고 정산(혹은 정산의 부족)을 통해 관객은 영화의 핵심을 구성하는 이야기들을 이해하게 된다는 점에서 정남의 이야기는 남다른 의미를 지닌다. 이런 서사적 장치 때문에 관객은 필연적으로 주인공 정남과 감성적인 동일시를 느끼게끔 유도되는데 여기서 흥미로운 사실은 정남이 스스로를 이 기이한 사건들의 희생자로 간주한다는 점이다. 이 독특한 태도는 자신과 동료 의료인들에게 벌어진 일들에 대한 간헐적인 보이스-오버 내레이션을 통해 더욱 강화된다. 바꾸어 말하자면 정남은 영화 속의 기입된 내레이터의 역할을 수행한다고 할 수 있는데 영화 속 사건에 대한 관객의 이해와 지식을 제어하고 통제한다는 점에서 그러하다.

정남의 에피소드의 내용은 다음과 같다. 정남은 안생병원에서 다소 독특한 지위를 지닌 인턴으로 병원장의 미래 사위이다. 병원장은 일본인 미망인으로 자상하고 온화한 성격과 합리적인 일처리로 인해 한국인 직원들 모두

로부터 존경을 받고 있다. 그녀와 직원들 사이에는 민족적 차이로 인한 오해나 불화가 존재하지 않는다. 원장은 정남의 부모가 자동차 사고로 세상을 떠난 후에 정남을 아들처럼 돌보고 그를 공부시켰으며 정남은 이것을 고마워한다. 정남은 원장의 딸 아오이와 결혼할 운명인데 아오이가 오랫동안 일본에 머무른 탓에 정남은 그녀의 모습을 알지 못한다. 아오이는 어머니의 성화에 못 이겨 조선으로 돌아온다.

하지만 아오이에게는 다른 남자가 있었고 그녀는 어머니의 명령 대신 사랑하는 남자와 동반자살하는 길을 택한다. 그녀는 차가운 시체로 안생병원에 안치되고 병원장은 사체가 자신의 딸이라는 사실을 정남을 포함한 모든 직원들에게 비밀로 부친다. 한편 정남은 시체안치소에서 근무하라는 원장의 요청에 의해 죽은 아오이의 모습을 접하게 된다. 그리고 그녀의 아름다움에 완전히 매료되어 사랑에 빠진다. 병원장은 죽은 딸 아오이와 정남이 맺어질 수 있도록 일본 여승의 주술적 힘을 빌려 영혼 결혼식을 주관한다.

뒤에 이어지는 시퀀스, 그러니까 정남과 아오이가 부부로서 결합하고 그 환상에서 깨어난 정남이 겪는 혼동은 이 영화의 형식적 완성도의 백미라 할 수 있다. 인상적이고 독특한 이미지의 나열을 통해 영화는 기이한 환상과 공포의 복잡한 조합을 동시에 보여준다. 이 환상 시퀀스의 요소들은 시각적 정보들의 응축성 때문에 꼼꼼히 분석될 필요가 있다. 하지만 그것에 앞서 영혼결혼식이라는 주술의 서사적 의미와 배제의 구조에 주목할 필요가 있다. 시퀀스는 이름 모를 여인의 한 맺힌 울음으로 시작한다. 이 통곡은 병원의 근무자 모두가 듣게 되지만 통곡하는 여인의 정체는 에피소드가 끝날 때까지 밝혀지지 않는다. 흥미로운 점은 이 통곡하는 여인이 사실은 병원장이며 동시에 그녀가 영혼 결혼식의 배후 인물이라는 사실이 등장인물들 모두에게 끝까지 알려지지 않는다는 점이다. 이것은 극의 전개에서 대단히 중요한 의미를 지닌다. 핵심 정보가 은폐됨으로 인해 병원장은 이후의 갈등관계와 윤리적 책임으로부터 완전히 배제되는 결과를 낳는다. 동시에 정남은 상황을 제대로 이해하지 못한 채로 스스로를 피해자라고 간주하는 태도를 갖게 된다. 진정한 원인에 대한 접근 불가능성, 즉 연루된 인물 누구에게도 진실은 접근할 수 없는 것으로 남아 있는 이 기이한 은폐의 구조는 영화 <기

담>의 에피소드 전체를 관통하는 주제이자 이 영화가 제시하는 과거와 현재의 연결고리의 핵심적 성격이다. 예컨대 두 번째 에피소드에서 근대적 정신과 치료인 정신분석학 상담은 정신적 외상으로 고통받는 아이의 근원적 원인을 밝히고 제거하는데 실패하며, 세 번째 에피소드는 자신들의 비극과 고통이 어디에서 기원하고 있는지를 기억하지 못하는 부부들의 몰락을 보여준다.

정남과 아오이의 결합을 의미하는 환상 시퀀스는 민족 간의 결합을 시간(屍姦, necrophilia)의 형태로 표현하였다는 점에서도 독특하다. (혹은 시간의 욕망을 민족 간의 결합으로 표출하였다고도 할 수 있다.) 여기서 우리가 환기해야 할 사실은 앞에서 언급한 은폐의 구조인데, 죽은 여자의 민족정체성, 그러니까 아오이가 일본인 여자라는 사실이 누구에게도 알려지지 않았다는 점이다. 흥미로운 사실은 그럼에도 불구하고 정남은 가장 이상적인 성적 결합과 결혼을 상상하는 순간에 철저하게 일본의 양식을 쫓는다. 환상시퀀스의 매혹적인 이미지들이 제시하는 내용은 간결하다. 한국남자는 일본여자와의 결혼을 통해 민족적 흔적을 지운 채 사실상 일본 남자로 탈바꿈한 인생을 산다. 그는 일본인 아내가 제공하는 가정의 행복에 파묻혀 안락한 인생을 즐긴다. 시퀀스는 한국의 민족주의적 상상계에서 터부로 남아 있는 환상, 즉 한국 남자가 일본 여자와 성적으로 결합하여 이상적 부부가 되는 시나리오를 적나라하고 매혹적으로 그려낸다. 이것은 조선 남자가 내선일체의 담론을 완전히 수용하고 상상하는 것의 성적(性的) 판본이라 할 만하다.⁸⁾

이 시간 환상에서 흥미로운 점은 정남이 품고 있는 근원적 환상, 그러니까 민족간 결합의 상상적 시나리오가 이미 일본인 병원장에 의해, 그러니까 그녀의 수술의 시나리오에 의해 구현된다는 사실이다. 아오이와의 운명적 만남에 앞서 정남은 미리 계획된 결혼을 쫓는 것에 대해 불편한 마음을 갖고 있다. 하지만 그 불편함은 누구와 결혼하느냐 때문이 아니다. 신부가 일

8) 비록 <기담>이 제시하는 민족간의 로맨스가 예외적인 강도를 지니지만 이것이 한국영화 초유의 재현은 아니다. 김기영은 일찍이 1961년 작 <현해탄은 알고 있다>에서 항일투쟁에 가담하라는 여동생의 요구를 물리치고 일본여자와의 결혼생활을 선택하는 조선인 정용균의 모습을 보여준 바 있다. 이 영화에서도 일본인 여성과의 결혼은 대단히 이상화되어 표현되고 있다.

본여자라는 사실 때문이 아니라 결혼 과정에서 아무것도 결정하지 못하는 상황에 대해 불만을 갖고 있는 것이다. 오히려 일본 여자와의 첫날밤은, 비록 그것이 시간의 형태라 할지라도, 병원장의 바람을 충족시킬 뿐만 아니라 실질적으로 정남의 뿌리 깊은 욕망의 현현이라는 점에서 완벽한 결합을 의미한다. 바꾸어 말하자면 정남의 욕망은 귀신인 일본 여성과의 이상화된 시간 결합과 혐오스러운 자각을 통해 더욱 구체적으로 발현됨과 동시에 지속되는 행태를 지닌다.

이는 환상의 구조에 욕망의 유예와 지속이 뚜렷하게 आरो새겨져 있음을 의미하는데 정남의 "일본인 되기" 욕망이 여과없이 분출되기에는 병원공간이 너무도 한국인의 민족적 현실을 환기시키기 때문이다. 안생병원의 직원들은 모두 조선인이며 그 같은 민족적 동질성과 협동의 문화는 노동의 공간으로서의 병원을 조선인의 사회적 공간으로 구성하며 지속시킨다. 이는 조선인과 일본인의 구획 구분을 분명히 하는 양상으로 진행되는데, 정남은 그의 예외적인 지위에도 불구하고 분명히 그리고 지속적으로 조선인들의 영역에 귀속되어 있다. 이런 맥락에서 보았을 때, 일본여성과의 결합 환상은 그의 중층결정된 욕망의 투사이자 질서의 중심으로서의 "일본"으로부터 인정받기를 갈구하는 제스처로 해석할 여지를 지닌다. 문제는 정남이 생각하는 질서의 중심, 그러니까 병원장의 존재로 체현된 완벽하고 조화로운 권위가 이미 위기에 처했다는 사실을 정남이 모른다는 점이다. 아오이의 죽음은 단순히 병원장 가족 구성원의 부재만을 뜻하는 것이 아니라 이 미시우주적인 세계의 질서와 자기완결을 지탱해온 권위가 회복될 수 없을 정도로 공동(空洞)의 상태에 이르렀음을 의미하는 것이다. 딸의 죽음을 직원들에게 알리지 않으려는 병원장의 노력과 주술의 동원은 이미 위기에 처한 거대 질서의 절박한 복원 시도이며 이것은 결과적으로 후대, 구체적으로 이 복원의 시나리오에 연루된 정남의 인생에 지속적인 자장을 남긴다.

정남은 사물의 진실을 이해하지 못하고 있으며, 따라서 그는 지금껏 그가 환상으로 품어왔던 일본으로의 민족통합의 시나리오를 그대로 믿을 수밖에 없다. 비록 초자연적 주술이 그의 욕망의 물꼬를 터주었지만 영혼 결혼식이라는 주술이 펼쳐지고 있음을 모르는 정남은 도착(倒錯)과 자기연민의 시나

리오로 자신의 행동을 이해하고자 한다. 이 시나리오의 작동을 통해 병원장의 윤리적 책임감은 후경으로 밀려나며 비난은 온통 여귀 아오이에게 집중된다. 영화의 에필로그는 통제 불가능한 외부의 힘과 압박으로 인해 희생자가 되었다는 자기 연민적 도착, 즉 환상의 뒤집어진 형태로서의 도착의 시나리오를 구성하고 완결하려는 정남의 모습을 보여준다. 정남이 여귀 아오이를 대면했을 때 그는 자신의 삶을 고독하게 만든 장본인으로 아오이를 지목하고 비난한다. 하지만 이와 같은 비난은 근본적인 정보 누락에 기초한 것이다. 초자연적인 플롯의 차원에서 정남을 현혹한 것은 아오이가 아니라 병원장이다. 병원장의 주술은 정남 뿐만 아니라 여귀 아오이에게도 고통을 초래하였지만 이를 인지하지 못하는 정남은 스스로를 피해자로 간주하는 시나리오를 고집한다.

아오이를 비난함으로써 정남은 결과적으로 자신의 도착 시나리오를 완성시킬 수 있는데, 이를 통해 그는 자신의 "순수함"을 주장할 수 있기 때문이다. 외부의 압박 때문에, 수동적으로 어쩔 수 없이 그랬다는 논리에는 자신이 얻은 향락에 대한 윤리적 문제를 피해가는 전략이 담겨 있다. 정남의 비난에 여귀 아오이는 말없이 정남을 쳐다보며 마치 그를 동정하는 듯한 눈물을 보인다. 여기서 그녀를 귀신이 되어 영원히 이승을 떠돌 수밖에 없는 운명으로 만든 것이 주술의 결과라는 사실을 환기할 필요가 있다. 그녀 역시 이와 같은 사악한 주술의 희생자이며 오히려 정남이 겪은 고통보다 더 큰 고통을 겪어왔던 것이다. 그 주술 때문에 그녀는 사랑하는 사람과 떨어져서, 애정이 없는 남자 주변을 영원히 배회하는 운명에 놓이도록 만들었기 때문이다.

아오이의 침묵을 둘러싼 모호함은 이 영화가 한국의 공포전통, 구체적으로는 복수의 욕망과 작인성 그리고 위력을 지닌 여귀와 그것의 서사로부터 탈피하였음을 분명히 보여준다. 전통서사에서 여성의 삶에 새겨진 사회적 불의의 문제는 여귀의 귀환을 통해 종종 가시화되곤 하였다. 복수의 윤리적 경제학은 여귀의 복수행위를 통해 불의와 복수 그리고 정의실현의 역사적 본질에 대해 사고하게끔 요구한다. 하지만 <기담>의 여귀 아오이는 그와 같은 윤리적 해석을 추동시킬 작인성을 지니고 있지 못하다. 오히려 그녀는

완전한 체념의 태도를 보이고 있다. 정남과 아오이의 대면은 초자연적 주술의 형태로 산 자와 죽은 자를 압박하는 식민권력의 흥미롭고도 지속적인 함의를 드러내고 있다. 영화의 결말에 정남은 비로소 여귀 아오이의 존재를 인지하지만 그러한 변화는 이 두 인물을 오랫동안 사로잡은 원인에 대한 역사적 이해로 이어지지 않는다. 대신 에필로그는 자신들이 겪는 문제의 역사적 본질을 인식하지 못하는 인물들의 무기력과 무능력을 제시한다.

그런 점에서 영화가 식민 과거에 대한 강력한 항수를 제시하며 완결되는 것은 전혀 놀랍지 않다. 영화의 서두에서 정남은 1942년이 일본 제국주의의 정점이었음에도 불구하고 그가 근무하던 병원은 태풍의 눈처럼 안락하고 평화로웠다고 밝힌다. 영화서사의 결말에서 정남은 죽고 안생병원은 철거되지만 죽은 정남의 소회는 에필로그에 다시 출몰한다. 거기서 정남은 그와 동료들이 1942년의 안락과 평화가 영원히 지속되리라고 믿었다고 고백한다. 정치적 혹은 윤리적 부담으로부터 완전히 벗어난 주인공은 비로소 귀신의 내레이션을 통해 세계에 대한 진솔한 의견을 들려준다. 역사적 원인에 대한 이해가 단절된 상태에서 정남은 식민시기가 그가 영원히 꿈꾸던 영생의 충만임을 선언한다.

<기담>은 역사적 원인의 인지 실패와 자기 연민의 감상성을 중심으로 식민시기를 조망한다. 영화는 공포영화의 다양한 관습들과 장치들을 사용하여 역사와 개인의 관계를 극화하면서 여전히 해소되지 못한 식민과거의 문제를 전경화 한다. 어쩌면 식민주의의 청산을 체계적으로 누락시켜온 한국사회에서 식민의 문제를 직접 대면하는 것은 마치 괴물을 대면하는 것처럼 곤혹스러운 작업일 수 있다. 한편, 다양하고 복잡한 서사의 우회와 단락을 거친 끝에 도착한 결말에 제국주의에 대한 뜨거운 열망이 자리잡고 있음을 드러냄으로서 <기담>은 식민주의의 자장이 민족주의의 정치적 일정과는 무관하게 어떻게 지속, 유지되는지를 보여준다. 여기에 <기담>의 흥미로운 가치가 담겨 있는데 영화는 역사적 인식의 배제와 도착의 논리가 불가분의 관계임을 그리고 이것이 중국에는 권위로서의 제국주의의 열망으로 귀결됨을 고발하고 있다.

4. 결론

<월하의 공동묘지>와 <기담>은 식민시기를 다룬 예외적인 공포영화 들로서 식민시기를 재구성하는 현재적 시각의 의미와 한계가 동시에 드러나고 있다. 전자의 경우 괴물의 형상을 통해 변사 중심의 영화상영과 신파 조로 대변되는 식민시기의 문화유산을 주변화하고 강등하려는 역사주의적 태도를 문제삼고 있다. 일선적이고 목적론적 시간성의 압박에도 고집스레 존속하는 괴물-신파의 모습은 공포영화가 지닌 시간성의 불혼합성(immiscibility)을 여실히 보여준다. <기담>에서 식민주의의 문제는 주인공의 성적 결합과 민족적 통합의 욕구를 통해 구체화된다. 시간행위와 그것을 둘러싼 초자연적인 주술, 그리고 이것의 작인으로서의 권위적인 일본은 끊임없이 자신을 역사의 피해자로 간주하려는 주인공의 도착적 상상력을 지탱하고 보충하며 연장시킨다. 여기서 여귀는 정의를 추구하는 작인이 아니라 주인공만큼 역사적 원인과 진실로부터 배제된 존재로 등장한다. 자신을 피해자로 간주하는 자기연민과 수동성은 권위와 질서의 중심으로서 일본제국에 대한 뜨거운 열망으로 귀결된다. 두 편의 공포영화는 현재의 시간 속에 식민주의의 과거가 말소불가능한 귀신의 존재처럼 여전히 존속되는, 그리고 대면을 요구하는 화두임을 재차 환기시킨다.

참고문헌

1. 기본자료 (영화)

- 김기영, <현해탄은 알고 있다>, 한국문예영화사, 1961.
권철휘, <월하의 공동묘지>, 제일영화사, 1967.
김현석, <YMCA 야구단>, 명필름, 2002.
김지운, <장화, 홍련>, 미술피리, 영화사 봄, 2003.
김용균, <분홍신>, 청년필름, 2005.
윤종찬, <청연>, 코리아픽처스, 2005.
정가형제(정범식, 정식), <기담>, 영화사 도로시, 2007.
정용기, <윈스 어폰 어 타임>, 원엔터테인먼트, 2007.
정지우, <모던 보이>, KnJ엔터테인먼트, 2008.
하기호, <라디오 테이즈>, 싸이더스FNH, 2008.
박대민, <그림자 살인>, CJ 엔터테인먼트, 2009.

Sophie Fiennes, <The Pervert's Guide to Cinema>, P Guide Ltd. 2006.

2. 단행본

- 김소영, 『근대성의 유령들 : 판타스틱 한국영화』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
백문임, 『월하의 여곡성: 여귀로 읽는 한국공포 영화사』, 책세상, 2008.
Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Durham and London: Duke University Press, 2009.
Timothy Corrigan, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, Rutgers University Press, 1991.

Abstract

Conundrums of Flashback

– Korean Horror Films and Representation of Colonial Past –

An, Jin-Soo (Hongik University)

This paper examines questions of colonialism in two South Korean horror films: <Public Cemetery under the Moon> (Kwon Chulhui, 1967) and <Epitaph> (The Chung Brothers, 2007). As for <Public Cemetery,> I interrogate the peculiar transformation of the character of prologue from hideous beast-man to dandy pyonsa narrator and its political implications. What is at stake here, I claim, is distinct historicist gambit, according to which the colonial legacy, defined in terms of popular culture, can be overcome and marginalized.

Valorized as a new horror in Korean film scene, an omnibus horror film <Epitaph> features three related stories set in a modern hospital against the backdrop of the late colonial period. I focus on the episode of the male protagonist and illustrate how his episode addresses and articulates the larger themes of memory and amnesia, while showcasing his yearning for passive perversion. The inquiry includes notions of violence, suffering, and the “return,” all of which are often central to the spectral universe of horror genre. I approach the film as a key text that addresses and problematizes the thorny problems of colonialism through generic imagination of horror. In particular, I bring attention to the implications of the inter-ethnic romance and reconciliation, the two themes for which the film’s presentation of spectral terror is structured with significance.

(Keywords : Korean horror film, colonialism, temporality, inter-ethnic romance, perversion)

투고일 : 2011년 10월 30일 투고

심사일 : 2011년 11월 5~23일 심사

수정보완일 : 2011년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2011년 12월 10일 게재확정