

장선우와 에로비디오*

-1990년대 한국의 전환기적 포르노 영화

이윤종**

1. 서론 - 21세기 일상의 포르노화
2. 에로영화에서 포르노로 - 1990년대 한국 성인영화
3. 장선우와 반복성
 - 3-1. 예술과 행위의 반복성
 - 3-2. 예술과 외설 및 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계에서
4. 에로비디오 - 예측가능한 반복성의 흥망성쇠
5. 결론 - 전환기적 포르노로서의 장선우 영화와 에로비디오

국문요약

본 연구는 1990년대 한국영화계의 에로티시즘을 대표하는 두 흐름인 장선우 영화와 에로비디오를 ‘전환기적 포르노’라 일컫고 그 특징으로서 재현의 반복성을 살펴보려 한다. 장선우의 영화들과 에로비디오는 주류와 비주류 영화계 및 고급과 저급예술을 가로지르며 포르노를 대중화하며 1970년대와 80년대 한국문화의 미약한 에로티시즘을 과감하게 발전시켰을 뿐 아니라 21세기의 특징이라 할 수 있는 ‘일상의 포르노화’, 즉 일상의 포르노적 전환을 예비하는 움직임이기도 했다. 즉 장선우와 에로비디오는 1980년대 한국영화의 에로성과 21세기의 포르노화된 일상을 연결시키는 교량의 역할을 한 셈이다. 일상의 포르노화는 문자 그대로

* 본 논문은 동아대학교 교내 연구비 지원을 받아 완성되었음.

** 동아대학교 석당학술원 조교수

로의 포르노그래피인 성인물 영상의 편재성 뿐 아니라 푸드 포르노, 정치 포르노, 대중 포르노 등으로 일상의 모든 것이 광범위한 의미의 포르노로 변화된 현실을 본 연구자가 지칭하는 것이다. 본고는 1990년대 장선우가 연출한 〈너에게 나를 보낸다〉와 〈거짓말〉 및 1990년대 최고의 에로비디오 흥행작인 〈젓소부인 바람났네〉를 중심으로 전환기적 포르노성으로서의 반복성을 살펴보고자 한다.

(주제어: 장선우, 에로비디오, 반복성, 전환기적 포르노, 에로, 일상의 포르노화, 푸드 포르노, 정치 포르노, 대중 포르노, 너에게 나를 보낸다, 거짓말, 젓소부인 바람났네)

1. 서론 - 21세기 일상의 포르노화

1990년대 한국 영화계의 에로티시즘을 대표하는 두 갈래의 흐름은 장선우와 에로비디오로 요약할 수 있다. 장선우 감독의 영화들과 에로비디오는 매우 유사하면서도 다른 방식으로 기존의 한국 영화계에 존재하지 않았던 포르노적인 요소들을 가시화하고 대중화하는 역할을 했다. 이때 포르노적인 요소들이란, 서구와 일본의 포르노물이 국내에 소개될 수 없는 상황에서, 1970년대와 80년대의 한국영화들이, 즉 호스티스 영화와 에로영화가 감질 맛 나는 정도의 양과 질을 지닌 성애 재현에 그치며 담당했던 '대안'적이고 '기능'적인 측면으로서의 요소를 말하는 것이 아니다. 그것은 실질적으로 포르노라고 할 때 연상되는 고수위의 노출과 서사의 전개가 누락되는 것을 감수하면서도 지켜올 정도로 여러 번 반복되는, 수적으로 우세한 성 행위의 시각적 재현을 뜻하는 것이다. 1990년대 뿐 아니라 한국 영화사와 한국 사회사 전체를 되돌아 볼 때, 장선우의 영화들과 에로비디오는 주류와 비주류 영화계 및 고급과 저급

예술을 가로지르며 포르노를 대중화했다. 이들은 1970년대와 80년대 한국문화의 미약한 에로티시즘을 과감하게 발전시킨 대중 포르노로서의 역할 뿐 아니라 21세기의 특징이라 할 수 있는 일상의 포르노화를 예비하는 움직임이기도 했다. 따라서 본고는 1990년대 장선우의 영화들과 에로비디오를 군부 독재기의 '에로'성과 2000년대의 일상적 포르노를 연결하는 징검다리로서의 전환기적 대중 포르노로 보고, 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉와 〈거짓말〉 및 1990년대 최고의 에로비디오 흥행작인 〈젖소부인 바람났네〉를 중심으로 이를 살펴보고자 한다.

본 연구가 지칭하는 일상의 포르노화는, 2016년 현재 상용화된 푸드 포르노, 정치 포르노, 대중 포르노 등의 용어에서 유추할 수 있는 것처럼, '포르노'라는 용어의 확대·확장된 개념의 사용과 그것의 일상화에서 찾을 수 있다. 주지하듯, 2010년대 초반부터 2016년 후반에 이르기까지 한국 사회는 지속적으로 '떡방'(먹는 방송)과 '쿡방'(요리 방송)에 열광하고 있다. TVN의 〈한식대첩〉(2013), 〈삼시세끼〉(2014) 및 〈수요 미식회〉(2015)는 물론이요, JTBC의 〈냉장고를 부탁해〉(2014)나 SBS의 〈백종원의 3대 천왕〉(2015) 등은 처음 방송한 이래로 꾸준히 인기를 얻어 장수하고 있는 프로그램들이다. 이러한 떡방과 쿡방은 음식을 감각적이고 먹음직스럽게 화면에 잡아 이를 만들거나/생산하거나 먹는/소비하는 과정을 센세이셔널하게 포착한다고 하여 20세기 후반부터 영미권에서 사용되기 시작한 '푸드 포르노(food porn[ography])'라는 용어와 혼용되기 시작했다.¹⁾

1) '푸드 포르노(food pornography)'라는 표현은 영국의 칼럼니스트인 로잘린드 카워드(Rosalind Coward)가 1984년에 출간한 *Female Desire*란 책에 처음으로 등장한 신조어로 알려져 있다. 카워드는 여성이 음식을 요리하고 이를 아름답게 장식해서 사람들에게 접대하는 방식이 여성의 '노예 상태(servitude)'를 상징하는 것이라며 이를 포르노그래피와 연결시켜 부정적인 의도로 사용했지만, 1990년대 이후 상용화된 '푸드 포

떡방과 쿡방과 같은 푸르 포르노가 감각적이고 자극적인 음식 영상으로 노골적으로 시청자의 눈과 귀와 혀를 사로잡았다면, 휴대폰의 동영상 기능이 나날이 강화·진화·발전되면서 여성의 속옷이나 나신을 도둑 촬영해 인터넷에 유포시키는, 이른바 ‘도촬’ 영상도 그 수위와 범위가 점차 확대되고 있다. 2015년 여름에는 한국의 한 워터파크에서 여성 탈의실과 샤워실을 몰래 찍은 동영상이 외국 인터넷 사이트에 포르노 혹은 스니프(snuff) 영화의 형태처럼 유포된 것이 뉴스로 보도되면서 한국 여성들의 유원지에서의 일상이 허가받지 않은 포르노로 변용되어 일대 파란을 일으킨 바 있다. 2015년 말에는 SBS의 <그것이 알고 싶다>가 한국 최대 규모의 성인 인터넷 사이트라는 ‘소라넷’의 실상을 파헤치면서 그것이 단순히 여성을 대상으로 한 불법 음란물을 올리고 내려받는 장일 뿐 아니라 여성에 대한 강간과 성 폭력 등을 모의하는 ‘범죄’의 공간으로도 활용됨을 밝혀내 수많은 한국 여성들을 분노케 하기도 했다.²⁾ 기존의 하드코어 포르노 영화의 경우는 실제 성 행위 장면을 촬영하도록 계약된 연극자가 연출자의 지휘 아래 그것을 연기하는 것이었지만, 21세기의 포르노는 거기에서 더 나아가 피촬영자의 동의나 허락도 없이 불법으로 도촬하고 유포된 동영상마저도 포함하고 있는 것이다. 이는 진정으로 부정적인 의미에서의 ‘대중 포르노’라 불러 마땅하다.

제프리 슈나프(Jeffrey T. Schnapp)는 서구에서 1789년 프랑스 대혁명을 전후해 나타난 대중의 물결이 회화 및 사진을 통해 재현되는 양상,

르노(food porn)’라는 용어는 보는 사람의 침샘을 자극해 군침을 흘리게 할 정도로 맛깔스럽게 보이는 음식의 사진이나 동영상, 혹은 이를 요리하는 과정 전반을 담은 화면을 지칭하는 것으로 확장·변용되었다. 다음을 참조할 것. Rosalind Coward, *Female Desire : Women's Sexuality Today*, London: Paladin, 1984.

2) 안교진 연출, <위험한 초대남 - 소라넷은 어떻게 괴물이 되었나>, SBS <그것이 알고 싶다>, 1013회, 2016.12.26.

특히 20세기 이후 매스 게임의 형태로 군중을 통제해 파시즘과 파노라마가 결합되는 방식을 추적하는 자신의 소논문을 『군중 포르노(Mob Porn)』라 명명하고,³⁾ “정치적 집회가 사진을 통해 대리 만족적으로 포르노적인 스틸의 근원”⁴⁾으로 작용하는 과정에 주목한 바 있다. ‘푸드 포르노’나 ‘대중 포르노,’ ‘군중 포르노’라는 용어에서 유추할 수 있는 것처럼, 포르노는 이제 회화나 문학, 사진, 영화 등의 문화 매체에서 성 행위를 재현하는 양식 뿐 아니라 인간의 삶과 일상 속에서 드러나는 감각적이고 자극적인 표현양식 전반을 지칭하게 되었다. 다시 말해, 21세기에 들어서 포르노라는 개념은 개인의 은밀한 성적 영역에만 국한되지 않고, 인간의 오감이 일상적이거나 공적인 행위와 공공연하게 혹은 관음증적으로 접속하는 장(場)을 두루두루 포섭하게 된 것이다.

물론 포르노는 인간의 삶에서 가장 사적이고 내적인 행위를 외부에 유포시키기 위해 등장한 재현양식인 만큼, 언제나 공과 사, 정치와 섹슈얼리티/센슈얼리티의 경계가 흐트러지는 공간으로 존재해 왔다. 1990년대 후반에 미국의 클린턴(Bill Clinton) 전 대통령의 섹스 스캔들이 자국 뿐 아니라 한국을 포함한 전 세계를 들썩인 것처럼, 정치인의 사생활은 포르노적인 구술이나 소문과 맞물려 대중의 관심사가 되며 정계에 치명타를 던지기도 한다. 한국의 경우에도 TV조선, 채널A, MBN 등의 종합편

3) Jeffrey T. Schnapp, “Mob Porn,” *Crowds* eds. Jeffrey T. Schnapp and Matthew Tiews, Stanford: Stanford University Press, 2006, pp.1-45. 한국에서는 슈나프가 편집한 책은 『대중들』로, 그의 글은 『대중 포르노그래피』라는 제목으로 번역되어 있다. 그러나 mob이라는 단어는 소비자로서의 대중(mass)보다는 사람들의 무리라는 의미에 가까워 군중(mob, crowd)에 더 가깝다고 생각되어 필자는 ‘군중 포르노’라는 표현을 선택했다. 다음을 참조할 것. 제프리 T. 슈나프, 매슈 튜스 지음, 『군중들』, 양진비 옮김, 그린비, 2015.

4) Jeffrey T. Schnapp. "Mob Porn," *Crowds* eds. Jeffrey T. Schnapp and Matthew Tiews, Stanford: Stanford University Press, 2006, p.1. 필자 번역.

성채널(종편)의 출범과 함께, 종편이 매일매일 방영하는, “정치를 맥락 없이 자극적이고 선정적으로 재가공”한 시사토크 위주의 “종편식 정치 포르노”가 일상화된 것은 이제 더 이상 새로운 일도 아니다.⁵⁾ 정치 포르노는 정치인이나 고위직 공무원의 (주로 침실) 사생활이나 섹스 스캔들은 물론이요, 김정은과 북한의 움직임 및 지방선거나 총선, 대선 후보자들의 일거수일투족을 매 시간 취재 화면으로, 토크쇼로 재가공해 시청자들의 눈과 귀를 자극한다. 가정이나 직장에서 텔레비전 수상기와 인터넷 설비를 갖추고 있는 이라면 누구라도 이러한 일상적 포르노로부터 자유로울 수 없고 이제는 그러한 포르노적 자극에 마비되어 그로부터 떠나고 싶은 충동마저도 느낄 것이다.

린 헌트(Lynn Hunt)는 성적 재현물로서의 포르노가 서구에서 대중화되기 시작한 시점을 프랑스 혁명기로 보고, 외설성이 자본주의와 맞물려 포르노라는 매체를 통해 대중화·정치화·활성화하기 시작한 그 무렵을 현대성의 기원으로 상정한 바 있다.⁶⁾ 이는 슈나프가 ‘군중 포르노(mob porn)’라는 용어으로써 군중의 정치적인 움직임이 파노라마 사진을 통해 이탈리아 파시즘이나 미국의 대중정치에 포르노적인 스타일을 불러일으키며 활용되는 양식을 지칭하고, 그 기원을 파노라마 회화가 발명된 프랑스 대혁명을 전후한 시점에서 찾는 것보다 유사한 맥락에서 이해할 수 있다. 헌트가 추적하듯, 프랑스 혁명기의 십여 년 동안 생산·배포된 포르노그래피는 “인쇄문화, 과학과 자연의 새로운 물질주의 철학, 기존 체제의 권력에 대한 정치적 공격 등과 관련을 맺고 있었던 만큼 민주주의적 함의를 발전시켰(을),”⁷⁾ 뿐 아니라 기원론적으로 매춘부를

5) 강해란, 『정치 포르노의 시대』, 『시사IN』, 2016.1.29.

6) 린 헌트, 『서문: 외설성과 현대성의 기원, 1500-1800』, 린 헌트 편, 『포르노그래피의 발명』, 조한욱 역, 책세상, 1996, 24-53쪽.

7) 린 헌트, 『서문: 외설성과 현대성의 기원, 1500-1800』, 린 헌트 편, 『포르노그래피의

묘사하는 재현양식으로서 시작되어 “장녀까지도 [모든 남성이 접근할 수 있는 대상으로서 민주화시켰기]”⁸⁾ 때문이다. 다시 말해, 정치·경제적 민주화의 기간이었던 프랑스 혁명기에 사회·문화적 민주화도 함께 이루어져, 성 노동자와 그들의 재현양식으로 출발한 포르노그래피가 대중적으로 확산됨은 물론, 같은 시기에 ‘파노라마’라는 360도 전경(全景)의 풍경화가 등장하자마자 대중의 사랑을 받으며 상업화되기 시작하며 현대 대중사회와 대중 포르노가 그 기원을 함께 형성했던 것이다. 이는 1970년대와 80년대에 민주화의 길목에 들어선 한국 사회에서 성 산업에 종사하는 여성을 묘사하는 호스티스 문학과 영화의 대중적 확산으로부터 한국적 포르노의 싹이 움트기 시작했고 그것이 1990년대에 본격화하기 시작해 21세기에는 완전히 일상화되어 성적 재현물 뿐 아니라 일상의 모든 것이 포르노화한 것과도 같은 맥락에서 볼 수 있다. 포르노가 일상화됐을 뿐 아니라 일상도 포르노화된 것이다.

따라서 일상이 포르노화한 2010년대 후반의 한국사회에서 바로 그 이전 단계인 1990년대 전환기 영화의 포르노적 조짐을 살펴보는 것은 필수적이고 의미있는 일이라 할 수 있다. 앞서 언급했듯, 1990년대 한국영화의 포르노적 전범과 징후는 장선우의 영화들과 에로비디오에서 찾아볼 수 있다. 장선우 영화와 에로비디오는 21세기 한국사회 일상의 포르노화 및 포르노의 일상화를 예고하고 예비한 움직임이다. 다른 한 편으로, 1990년대는 장선우와 에로비디오로 대표되는 허구적 포르노가 대중화되는 시기인 동시에, 여배우 O양의 실제 성 행위 장면을 당시 남자친구가 몰래 비디오 카메라로 촬영해 유포한 <O양 비디오>라든가 고등학

발명』, 조한욱 역, 책세상, 1996, 52쪽.

8) 린 헛트, 『서문 : 외설성과 현대성의 기원, 1500-1800』, 린 헛트 편, 『포르노그래피의 발명』, 조한욱 역, 책세상, 1996, 51쪽.

생들이 다큐멘터리 형식으로 자신들의 성 행위를 촬영해 널리 퍼진 〈빨간 마후라〉 등의 실제 포르노가 향간을 떠돌며 한국사회를 뒤흔들어 놓는 논픽션 포르노의 전환기이기도 하다. 이는 VCR과 VTR의 대중화와 보급화에 기인해 일어난 포르노적 사건이기도 하다. 따라서 본문에서는 1990년대 장선우와 에로비디오를 통해 이루어진 한국사회의 포르노화의 전조와 그 특징을 중점적으로 살펴볼 것인데, 이는 장선우의 〈너에게 나를 보낸다〉와 〈거짓말〉 및 1990년대를 대표하는 에로비디오인 〈젓소 부인 바람났네〉를 구체적으로 분석하면서 이루어질 것이다. 세 편의 텍스트를 세부적으로 들여다보기 전에 우선 1970년대와 1980년대에 한국 영화에서 형성된 에로티시즘, 아니 '에로'성의 흐름과 그것의 1990년대적 변이에 대해 짧게 논하는 것으로 본문을 시작하려 한다.

2. 에로영화에서 포르노로 - 1990년대 한국 성인영화

서구에서와 마찬가지로 한국에서도 근대 이전부터 이미 춘화나 음란 문학의 형태로 포르노가 존재해 온 것으로 보이지만, 한국사회에서 보편적으로 포르노라는 용어가 지칭하는 성인 영상물이 대중화한 것은 VCR이 중산층 가정의 필수품으로 보급되기 시작한 1980년대 후반부터이다. 철권과도 같은 당국의 검열 제도 하에서 국내산 포르노는 상상도 할 수 없던 시절, 한국의 에로틱한 영상물은 1970년대의 호스티스 영화와 1980년대의 에로영화라는 극장용 성인영화 장르를 통해 주류 산업 내에서 공식적으로 제작·배급되고 있었다. 그러나 비디오테이프를 매개로 한 영상물 대여점이 활성화되기 시작하면서, 1990년대에 들어서 외국의 포르노와 비교할 정도는 아니지만 국내산 소프트포르노, 즉 에로

비디오의 전성기가 도래하게 되었다.⁹⁾ 에로비디오는 극장 개봉을 염두에 둔 35mm 영화가 아닌, 16mm 필름으로 촬영된 직후 바로 비디오테이프로 출시돼 대여점을 통해 유통되었던 국산 에로물들을 지칭한다. 에로비디오에 대해 논하기 전에 우선 이를 에로영화와 구분할 필요가 있다.

1970년대와 1980년대에 한국 영화인들이 영화업계의 불황 속에서 찾아낸 해결책은 에로티시즘, 속칭 ‘에로’였다. 본 연구자가 다른 글에서 논한 바 있지만, 한국의 에로문화는 일제 강점기였던 1920-30년대 일본의 대중문화 장르로 부각되었던 에로-그로-넌센스로까지 그 기원을 거슬러 올라갈 수 있는데, 서구적 에로티시즘의 왜색화를 거쳐 한국화된 것이다.¹⁰⁾ 해방 이후 한국에서 ‘에로’라는 단어가 다시 보편화된 것은 이를 재발견한 1980년대로 〈애마부인〉(1982)과 함께 본격화한 극장용 한국 성인영화인 에로영화와 그 명맥을 함께 한다. 에로영화는 에로비디오가 도래하기 이전인 1970년대의 최대 흥행작인 〈별들의 고향〉(1974)과 〈영자의 전성시대〉(1975)와 같은 호스티스 영화와 함께 출발해 성노동자로부터 다양한 직업군과 연령군의 여성들로 그 여주인공을 확대해 가면서 그들 삶의 기쁨과 슬픔, 고난 등을 연기하는 여배우의 반라와 성행위 재현을 눈요깃거리 정도의 미미한 분량과 묘사로 서사와 영상 속에 간간히 흘뿌려 놓은 국산영화 장르를 통칭한다.

한국형 성애영화를 지칭하는 에로영화는 광의적으로 그 원형이라 할 수 있는 1970년대의 호스티스 영화를 포함해 1990년대 초반까지 만들어

9) 포르노(그래피)의 정의와 하드코어와 소프트코어의 구분에 대한 상세한 설명은 본 연구자의 다음 글을 참조할 것. 이윤종, 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘 : 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화/과학』 75호, 문화과학사, 2013, 244-271쪽.

10) ‘에로’와 ‘에로영화’에 대한 논의는 본 연구자의 다음 글을 참조할 것. 이윤종, 『한국 에로영화와 일본 성인영화의 관계성-〈애마부인〉을 중심으로 본 양국의 1970-80년대 극장용 성인영화 제작관행』, 『대중서사연구』 제21권 2호, 대중서사학회, 2015, 81-117쪽.

진 극장용 성인영화 전반을 지칭하지만, 1990년대 이후의 극장용 한국 영화는 성 행위의 빈도와 수위가 1980년대보다 훨씬 더 과감하고 대범해 졌음에도 에로라는 용어와 이전까지의 국산영화 경시의 눈길로부터 해방되기 시작했다. 그 대신 에로라는 단어는 성인용 비디오 출시 전용 영화들에 본격적으로 사용되기 시작하면서 포르노와 거의 같은 뜻으로 이해되기 시작했다. 즉, 1980년대 한국영화 산업의 대표 장르였던 에로 영화는 포르노를 흉내 내려 노력했으나, 당시까지의 국민 정서와 군부 독재 정권의 다소 엄격한 검열 제도로 인해 소프트 포르노의 언저리에도 가지 못 하는 수준의 에로티시즘을 선보이는 주류 서사영화였지만, 1990년대에 전성기를 맞이한 에로비디오는 서사보다는 성애 장면이 주가 되는, 본격적인 한국형 소프트 포르노 영화였다. 에로영화의 상업성에 대한 경멸의 시선도 다수 있었지만, 에로비디오의 내용 없는 성애의 남발은 결국 21세기에 이르러 ‘에로’라는 단어의 숨길 수 없는 왜색성에 대한 한국적 혐오와 더불어 ‘에로’를 완전히 부정적이거나 코믹한 것으로 격하시키고 말았다. 그러나 ‘에로’의 복잡성과 복합성은 포르노와 완전히 동일화되거나 동질화될 수 없으며, 에로영화와 에로비디오도 구분지어 인식되고 연구될 필요가 있다.

1990년대는 한국영화가 이전까지 ‘국산영화’라는 뜻으로 통용되던 ‘방화(邦畵)’라는 호칭과 결별하고 본격적으로 산업화되면서 주류 영화계에서 서서히 에로티시즘을 걷어내고 ‘세련된’ 기획물의 형태로 제작되기 시작한 시기였다. 1970년대까지 적어도 한국에서 영화라는 예술·오락 장르는 인간의 움직임에 기초해 전개되는 서사를 35mm 필름에 촬영해 그것을 인화한 후 극장에서 상영하는 방식으로 유통되는 것을 일컬었다. 그러나 VCR의 발명과 보급으로 일본과 서구에서는 1970년대부터, 한국에서는 1980년대 중반부터 영화가 16mm 필름 카메라나 비디오카메라로

촬영돼 극장 상영을 거치지 않고 곧바로 비디오테이프의 형태로 대여시장을 통해 유통되는 방식이 활성화되기 시작했다. 따라서 1980년대 한국의 주류영화계에서는 에로영화가 극장을 매개로 유통되고 있었다면, 비주류 영화계에서는 당국의 검열로부터 비교적 자유로운 형태로 영화적 에로티시즘을 극대화해 제작된 한국형 소프트포르노인 ‘에로비디오’가 만들어져 그 유통 시장을 점차 확대해 나가게 되었다. 이교동은 에로비디오의 최초 등장 시기를 1980년대 중반으로 보고, 한국에서 공장 생산 체제인 2차 산업에서 서비스업 위주의 3차 산업으로의 전환이 성산업의 눈부신 발전과 함께 했음을 지적한다. 즉, 에로비디오는 “1985년을 계기로 우후죽순처럼 생기기 시작한 소위 ‘떡텔’로 불리는 교외의 러브호텔과 대중화의 길을 걷기 시작한 립살롱”과 함께 대중적으로 보급되기 시작했다는 것이다.¹¹⁾ 문화산은 이보다는 조금 늦은 1988년을 에로비디오의 출현시기로 보는데 이는 “미국 메이저 영화와 국내 영화의 판권료가 대폭 인상되기 시작”한 그 해에 비롯되었다는 것이다.¹²⁾ 어찌 되었든 에로비디오 시장은 1980년대 말부터 호황을 누리기 시작해 1990년대 중반에 이르러서는 <젓소부인 바람났네>(1996)의 폭발적 성공으로 정점을 맞이하게 된다. 에로비디오의 황금기는 에로영화의 몰락과 함께 했는데, 에로비디오가 에로영화의 역할을 완전히 대신하게 되면서 한국의 주류영화는 점차 성애물로부터 멀어져가기 시작했다. 따라서 1990년대 주류영화의 에로티시즘은 장선우가 거의 혼자 담당했다고 해도 과장은 아니다.

에로비디오가 1990년대의 비주류 영화산업 내에서 생산된 공식적인

11) 이교동, 『젓소부인을 위한 변명 - 에로비디오의 정치경제학』, 『문화읽기 : 뼈에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 480쪽.

12) 문화산, 『에로비디오의 섹슈얼리티 : 시선을 호객하는 몸, 남근이 된 시선』, 유지나·조흠 외 지음, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004, 190쪽.

포르노(소프트코어 포르노)였다면, 주류영화계에서는 장선우 감독의 영화들이 이전까지의 극장용 주류 한국영화가 시도하지 않았던 파격적인 성적 재현을 선보이며 예술이나 외설이냐의 논란 한가운데에 서게 되었다. 영상보다는 대화가 외설적이고 선정적이었던 〈경마장 가는 길〉(1991)을 거쳐 〈너에게 나를 보낸다〉(1994)로 넘어가면서 그는 가히 “쿠테타적인 [성의 영상]¹³⁾을 선보이며 “거침없는 성적인 대사와 과감한 섹스 신으로 세상을 조소하고 조롱”¹⁴⁾하기 시작한다. 특히 〈거짓말〉(1999)에 이르러서는 성기 노출이나 실제 성 행위 재현을 목적으로 하는 하드코어 포르노 영화 수준의 성적 묘사 없이도 이전의 극장용 한국영화들이 구현하지 못 했던 서사의 파괴와 반복적인 성적 재현 뿐 아니라 에로비디오를 능가하는 고수위의 에로티시즘을 통해 포르노 아닌 포르노라는 꼬리표를 얻기에 이른다. 장선우가 연출한 1990년대 극장용 성인영화는 87년 체제의 성립 이후 1980년대의 한국 영화관을 휩쓸었던 에로티시즘의 물결이 썰물처럼 서서히 밀려난 충무로에 남아있던 주류 에로영화의 잔재이기도 하지만, 그것을 극단까지 밀어붙이며 예술적인 가능성과 한계를 실험한 한국 작가주의 영화의 1990년대적 산물이기도 했다. 장선우는 에로비디오와 같은 수위의 주류 성애영화를 만들며 포르노와 일반 극영화 내지는 상업영화의 극단으로서의 포르노와 예술영화의 구분선을 의도적으로 흐으려놓은 것이다.

앞서도 언급했듯, 1990년대에 접어들어 한국영화는 에로비디오의 호

13) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그래피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 19쪽.

14) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그래피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 20쪽.

황으로 80년대를 지탱해왔던 주류 영화장르인 에로영화를 서서히 유기하기 시작했다. 물론 90년대 초반까지는 장길수, 정인엽, 곽지균 등의 중견 감독이 중심이 되어 80년대 에로영화의 형식을 띠고 만들어진 〈은마는 오지 않는다〉(1991), 〈성애의 침묵〉(1992), 〈장미의 나날〉(1994) 등의 주류 성애영화들이 적잖이 만들어졌다. 그러나 1992년 개봉된 〈결혼 이야기〉(김의석 연출)의 대성공으로, 제작자가 영화의 “컨셉”을 살리도록 연출자에게 주문해서 만들어진 영화들, 즉 ‘기획영화가 한국영화의 ‘로맨틱 코미디’ 전성시대를 이끌며 90년대를 수놓기 시작하자, 에로스는 로맨스로 치환되기 시작했다. 〈결혼 이야기〉는 에로영화와 마찬가지로 성인용 영화였지만, 에로영화의 과장되고 부자연스러우며 기이한 에로티시즘을 대신해 세련되고 산뜻한 영상미와 더불어 등장인물이 섹슈얼리티와 관련해 거침없는 언행을 표출하는 과감함을 내세워 에로영화의 억눌린 성적 긴장감을 오히려 자연스럽게 표출하며 성인 관객을 사로잡았다. 이처럼 연애와 결혼을 키워드로 하는 90년대 한국형 로맨틱 코미디 영화는 “중산층적 대중추수주의(populism)가 영화를 포함한 대중문화 전반에 걸쳐 재정립”된 1990년대의 문화적 특성으로서 “이 중산층 신드롬을 신세대의 경쾌한 연애담으로 수용해 내는 대표적인 장르”로 자리매김한다.¹⁵⁾ 물론 로맨틱 코미디의 출발점은 기획영화라기보다 작가주의 영화에 가까운 이명세의 〈나의 사랑 나의 신부〉(1990)까지 거슬러 올라갈 수 있을 뿐 아니라 같은 소재를 에로틱한 장면들을 중심으로 배치한 80년대 에로영화로까지 그 기원을 추적할 수 있다. 그러나 피상적으로는 연애와 결혼을 중심으로 하는 듯해도, 에로영화는 실질적으로는 이성이나 애정관계에 대한 진지한 성찰이나 고민보다는 급속한 산업화

15) 유지나, 『1990년대 한국영화』, 유지나 외, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 87쪽.

와 경제발전주의 하에서 배금주의와 물질만능주의가 횡행하며 오히려 '정상적인' 결혼이나 연애 관계가 불가능해진 한국의 사회 현실을 비판하는 경우가 많다.¹⁶⁾ 이러한 사회비판적 경향은 80년대 후반의 에로영화일수록 에로티시즘의 강도와 정비례해서 나타나는 경우가 많은데, 장선우의 <성공시대>(1988)가 대표적인 예라 할 수 있겠다. 이와 달리 1990년대의 로맨틱 코미디는 한국사회에서 거의 최초로 이성 관계에 대한 가벼우나마 본격적인 고찰이 본격화된 문화적 시도라 할 수 있다.

요약하자면 로맨틱 코미디와 기획영화가 대세를 형성했던 1990년대 한국영화계에서 점차 사라져가던 에로티시즘은 극장 개봉관에서는 장선우를 통해서, 비디오 유통시장에서는 에로비디오를 통해 표출되고 제작·배급·유통되는 양분화 현상이 뚜렷하게 나타났다. 80년대 주류 영화업계의 다분히 조심스러운 에로화와 달리, 90년대에는 주류와 비주류 업계 양측에서 노골적으로 영화적 에로티시즘이 극대화되어 진정한 의미에서의 한국형 (소프트코어) 포르노가 생산되고 확대·재생산되기 시작한 것이다. 본 연구는 이러한 1990년대의 한국형 포르노를 전환기적 포르노라 지칭하고자 한다. 이는 80년대의 민주화 항쟁의 결과로 수립된 문민정부의 문화적 자유화 정책과 후기 산업화와 함께 나타나기 시작한 포스트모더니즘의 양상을 띠고 한국 영화산업의 양극단에서 에로티시즘이 마침내 포르노적으로 발현된 것이라 할 수 있다. 다음 절에서는 보다 구체적으로 이러한 전환기적 포르노의 양대산맥이라 할 수 있는 장선우 영화에 이어 에로비디오 텍스트를 순차적으로 살펴볼 것이다.

16) 이는 본 연구자의 에로영화 연구의 요지이기도 하다. 다음을 참조할 것. Yun-Jong Lee, *Cinema of Retreat : Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*, Ph.D. Diss., University of California, Irvine, 2012.

3. 장선우와 반복성

장선우는 1990년대 한국영화계를 대표하는 감독으로 손꼽힐 수 있을 만큼, 비평과 흥행 양측에서 성공을 거듭하며 영화계 화제의 중심에서 관객과 평단의 이목을 끌었던 영화인이다. 1980년대 말에 데뷔하여, 1990년대를 <경마장 가는 길>로 시작하여 <거짓말>로 마감할 때까지, 장선우는 예술과 외설의 경계선을 외줄타기하며 끊임없는 논란의 중심에 섰다. 1990년대의 가장 중요한 감독이었던 그가 2000년대에 100억 예산의 한국 최대 블록버스터였던 <성냥팔이 소녀의 재림>(2002)의 흥행 참패로 제작자를 구할 수 없는 감독으로 낙인찍혀 더 이상 그의 재기발랄한 사회비판물들을 연출할 수 없게 된 것은 다분히 안타까운 일이다. 기획영화로서의 로맨틱 코미디물과 청춘물, 액션물로 다양하게 세분화된 장르영화들이 제작되기 시작한 1990년대의 한국 주류영화산업 내에서 80년대부터의 에로영화의 경향을 지속적으로 끌고 들어와 사회 문제와 섹슈얼리티를 연결시켜 파헤치는 장선우의 입지는 독특한 것이었기 때문이다.

장선우는 1970년대부터 학생운동을 시작해 마당극 운동을 거쳐 영화 운동에 투신해 서울대 영화 동아리인 '장산꽃매'에서 10여 년간 민중영화를 만들다가, 1986년 선우완과 공동으로 <서울황제>를 연출하며 장편 영화계에 입봉한다. 원제는 <서울예수>인 <서울황제>는 예수라는 인물을 주인공으로 등장시켜 장선우 특유의 한국 사회에 대한 통렬한 비판과 조롱을 가하고 있는데, 심의에서 문제가 되어 제목을 바꾼 바 있는 작품이다. 장선우의 두 번째 작품인 <성공시대>는 에로영화와 블랙코미디의 혼합물로서 과도하게 성공지향적인 남성 회사원의 흥망성쇠와 그를 극심하게 성공에 집착하도록 몰아치는 한국 사회의 경제적 성과 중

심주의를 문제화한다. 90년대에 접어들어 장선우는 다른 감독들과 달리 주류영화계에서 다룰 수 있는 에로티시즘의 한계를 실험해 보기 시작한다. 포스트모더니즘 논쟁을 불러일으킨 〈경마장 가는 길〉(1991)부터 시작해 〈너에게 나를 보낸다〉(1994)와 〈꽃잎〉(1995), 〈나쁜 영화〉(1997)를 거쳐 그의 예술과 외설의 경계선에 대한 실험의 강도는 점점 더 높아져 마침내 〈거짓말〉(1999)에 이르러 그 임계점에 도달하게 된다. 〈거짓말〉은 어찌 보면 에로비디오보다도 더 포르노적인 주류영화였다. 따라서 1990년대 한국 주류 영화산업에서의 에로티시즘은 장선우 감독을 통해서 모든 것이 실험되고 실현되었다고 해도 과언은 아닐 것이다.

앞서도 언급했듯, 1990년대 기획영화의 성과로 손꼽히며 연출자보다 영화의 컨셉을 기획하는 제작자 혹은 제작군단 중심의 영화 시대를 연 〈결혼이야기〉도 성인물이었지만, 〈결혼이야기〉는 80년대 에로영화의 찌질하고 구질구질하며 뭔가 찝찝한 에로티시즘이 아닌, 신선하고 대담하며 톡톡 튀는 행위와 대사로 부부 간 섹슈얼리티 문제의 핵심을 찌르는 밝고도 자유분방한 분위기의 로맨스물이었다. 성인용 영화였다고 해도 에로영화와 로맨틱 코미디를 구분짓는 결정적 요인은 장르명의 키워드에 압축되어 있는 에로스와 로맨스의 차이를 가르는 성애 표현의 강도와 인상, 분위기라고 할 수 있을 것이다. 결국은 성적 관계가 강렬하고 비릿하게 표현되느냐 달콤하고 달달하게 그려지느냐의 문제인데, 한국영화의 경향이 90년대를 경유하며 전자에서 후자로 넘어가며 연애와 결혼의 문제가 조금 더 서구적인 개념의 로맨스에 가깝게 그려지기 시작했다고도 볼 수 있다. 따라서 90년대의 주류영화들이 에로티시즘에서 로맨티시즘으로 이동해가는 와중에, 지속적으로 에로티시즘을 고집한 장선우 영화의 세계관은 시대적 맥락에서 남다르고 유달랐다고 할 수 있다. 게다가 그 에로티시즘은 점차 포르노적으로 확대·확장되기 시작

했기에 더욱 특별하고 특이하기도 하다.

〈너에게 나를 보낸다〉부터 시작된 장선우의 포르노적 전환에 대해 혹자는 “자위행위”¹⁷⁾ 내지는 “향토·사극을 빙자한 포르노물과 호스티스물이 변형된 신세대 감각에 포커스를 맞춘 흥행용 영화로서, 끈질긴 생명력을 지닌 섹스를 매개로 한 소재의 고갈에 아쉬움을 갖고 있던 한탕주의 감독들에게 파격적 영상으로의 신드롬 현상을 빚을”¹⁸⁾ 시도라 평한다. 다른 한 편, 김수남 같은 이들은 “마당극이 보여주는 대담한 생략과 과장을 수용하는 형식주의적인 영화”¹⁹⁾였던 그의 초기작, 〈서울 예수〉부터 이어지던 문체 의식이 “마당극의 신명을 영화로 풀어보고자 하는 그의 영화적 의지”²⁰⁾로서 지속적으로 표출된 것으로 해석하기도 한다. 전자는 1990년대 장선우 영화의 포르노성 내지는 상업성에 초점을 맞춘 것이고, 후자는 그의 작가주의 정신에 주목한 것이다. 이러한 양분된 평가는 김수남의 말마따나 “〈경마장 가는 길〉에서부터 장선우에게 따라다니는 선정주의가 현실사회를 풍자하는 그의 영화적 재능의 색깔”²¹⁾이기 때문에 야기된 것임에 분명하다. 본 절에서는 포르노 영화의

17) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그래피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 20쪽.

18) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그래피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 21쪽.

19) 김수남, 『‘좋은 감독’의 패배주의인가? ‘나쁜 감독’의 선정주의인가? 아니면 ‘열린 영화’의 모험주의인가?』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 77쪽.

20) 김수남, 『‘좋은 감독’의 패배주의인가? ‘나쁜 감독’의 선정주의인가? 아니면 ‘열린 영화’의 모험주의인가?』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 78쪽.

21) 김수남, 『‘좋은 감독’의 패배주의인가? ‘나쁜 감독’의 선정주의인가? 아니면 ‘열린 영화’의 모험주의인가?』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 79쪽.

특징이면서 장선우의 포르노적 전환의 특징으로 '반복성'을 꼽으려 하는데, 그것이 어떻게 그의 영화에서 표출되는지 먼저 살펴보고자 한다.

3-1. 예술과 행위의 반복성

장선우의 〈경마장 가는 길〉은 한국 최초의 포스트모더니즘 문학작품으로 꼽히는 하일지의 동명소설을 원작으로 하고 있다. 1990년 발표된 하일지의 소설은 1980년대 후반 한국을 배경으로 프랑스 유학에서 돌아온 지식인 남성, R(문성근 분)을 중심으로 그와 프랑스에서 동거하다가 먼저 한국에 들어와 있는 여성 J(강수연 분)와의 관계, R의 가족 관계, R이 오랜 유학생살로부터 한국 사회에서 돌아와 느끼는 괴리감 등을 다루고 있다. 소설이 기존의 사실주의적 문학 서술양식을 거부하는 동시에 등장인물의 모더니즘적 심리상태의 묘사도 배제하고 있다면, 영화는 장선우와 하일지의 공동 시나리오 작업을 통해 일상에서 쓰이지 않는 이데올로기적 화법을 구사하는 R과 지식인인 척 하지만 경박하고 지적이지 않은 J의 예술을 영상화한다. 〈경마장 가는 길〉은 매번 J가 과거 프랑스에서 동거했던 유부남, R이 J의 박사학위 논문을 대필해준 것을 빌미로 협박과 회유를 동원해 만남을 종용하고 성 관계를 요구하는 것을 거부하는 패턴을 장소만 바뀌가며 반복적으로 전개한다. 영화는 시각적으로 자극적인 성적 묘사는 거의 배제하고 음란한 성적 대사를 아무렇지도 않게 늘어놓는 R의 화술을 통해 장선우의 에로티시즘에 대한 집착을 표출한다. 매번 여관에 들어가서 반라의 상태로 J를 탐하려는 R의 끈질긴 시도와, 온갖 핑계를 대며 R의 접근을 막는 J의 행동 패턴을 비롯해 남편의 이혼 요구가 자신의 혼전 성 경험 때문이라 굳게 믿고 남편과 시부모 앞에서 시누이의 혼전 성관계를 떠벌리며 자신을 방어하

는 R의 아내(김보연 분)의 화술은 집요하고 반복적이다.

〈성공시대〉에서는 가시화되지 않았던 ‘반복’에 대한 장선우의 집착은 〈경마장 가는 길〉을 시발점으로 〈너에게 나를 보낸다〉를 거쳐 〈거짓말〉에 이르러 정점에 이른다. 장정일의 동명소설을 원작으로 하는 〈너에게 나를 보낸다〉는 신춘문예로 등단했으나 표절 시비에 휘말리게 돼 합법적 테두리 안에서의 소설 창작이 불가능해져 도색소설 집필로 생계를 연명하게 된 남성이 그를 찾아온 낯선 여성과 동거하게 되며 겪는 사건들을 다루고 있다. 〈경마장 가는 길〉에서처럼 〈너에게 나를 보낸다〉에서도 서사의 초점은 주인공 남성과 영딩이가 예쁜 ‘바지입은 여자’와의 성적 관계와 그 지배·피지배적 구도에 맞춰져 있지만, 남자 주인공의 친구·친척·사회관계도 걸다리로 묘사된다. 〈경마장 가는 길〉의 R과 J의 관계만큼이나 〈너에게 나를 보낸다〉의 소설가(문성근 분)와 바지입은 여자(정선경 분)와의 관계는 로맨틱한 구석이 하나도 없이 건조할 정도로 원색적이며, 전자에서는 R이 무한히 시도하려고 했으나 실패했던 성기중심적 관계가 후자에서는 극도로 빈번하게 벌어진다. 동시에 그것이 성기를 넘어서 항문과 둔부로까지 확대되는 양상을 보인다. 서인숙은 “정선경의 영딩이에 대한 지나친 강조와 중요성의 부여는 오히려 남근의 결핍을 회피하려는 물신화의 하나”로 그 “관음적 물신화의 대상인 정선경은 허구적 스토리에서 남근(현실에서의 능력, 내지 권력으로 영화에서는 글을 쓰는 능력)의 결핍을 의미하고 있으며 이는 곧 스토리가 지배적 문화가치를 그대로 재현하고 있음”을 상징한다고 해석한다.²²⁾ 그러나 서인숙의 해석과 달리 바지입은 여자는 자신의 영딩이를 이용해 결핍된 남근을 대체해 남성들에게 자신의 권력을 행사한다. 이효인의

22) 서인숙, 『영화분석과 기호학 - 〈너에게 나를 보낸다〉를 중심으로』, 집문당, 1998, 168쪽.

말마따나 그녀의 태도는 사회적 욕망과 성적 욕망을 “따로 분리하는 자유주의적 태도를 취하는데 그치지 않고 그것을 한껏 뛰어넘어 성을 통해 사회를 제압하려는 것”이다.²³⁾ 그녀는 자신의 성적 영향력을 극도로 발휘해 소설가에게 합법적인 형태의 소설을 쓸 것을 종용하며 그렇지 않을 경우 성 관계를 제한하며 그를 조종하지만 소설가 주변의 다른 남성들에게는 한없이 너그럽게 자신의 몸을 제공하며 성적 자유를 누린다.

소설가의 친구인 은행원(여군동 분)은 대학 시절 남편에게 습관적으로 구타당하던 하숙집 여주인과 첫 경험을 한 후 발기 불능이 되었지만 월급날이면 꼬박꼬박 사창가에 가서 “투입과 산출의 원리”를 고수하려는 기묘한 경제주의자이다. 소설가와 바지입은 여자의 성 관계만큼이나 소설가와 은행원의 음담패설을 매개로 한 만남도 반복적이다. 두 친구가 만나서 음담패설을 일삼는 술집의 30대 여주인은 20대의 남성단골과 경제적 후원 관계를 맺고 있는 듯한데, 이 남성단골은 주체사상이나 종북논리의 이데올로기로 걸포장된 음란도색 화보를 제조·유통하는 인물이다. 또한 소설가가 생계를 위해 글을 쓰는 기관지의 남성 편집인은 동성애자를 연상케 하는 부드럽고 조곤조곤한 말투와 제스처를 구사하지만, 소설가가 기관이 원하는 반공주의에 걸맞는 글을 쓰지 않자 그에게 사회의 맛을 보여주기 위해 술집 한가운데에서 갑작스럽게 군대식 형벌인 맨땅에 머리 박기를 시키는 기묘하게 가학적이고 지배적이며 남성주의적인 이중적 인물로 묘사된다.

〈너에게 나를 보낸다〉의 지배·피지배적, 가학·피가학적 관계의 반복은 어느 순간 여관을 운영하던 소설가의 숙모가 죽으면서 예상치 못한 방식으로 전도된다. 바지입은 여자는 광고 감독의 눈에 띄어 광고 스

23) 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사 - 악몽의 근대, 미몽의 영화』, 개마고원, 2003, 56쪽.

타에 이어 영화배우로 성공하고, 숙모를 대신해 여관을 운영하던 소설가는 바지입은 여자를 찾아가 그의 로드 매니저가 되며, 은행원은 은행을 그만두고 그와 소설가, 바지입은 여자의 관계를 다룬 소설을 써 스타가 된다. 바지입은 여자는 은행원의 소설을 소개하는 텔레비전 프로그램의 진행을 맡아 그 소설을 소설가에게 전해주며 다시 글을 써 보라고 권하지만 소설가는 소설을 읽고 버리라는 은행원의 부탁을 이행하며 다시는 글을 쓰지 않겠다고 선언한다. 반복이 전도되어 새로운 반복이 시작됨을 예고하며 영화는 끝난다. 글쟁이를 동경하던 여공이었던 바지입은 여자는 대학생과 동거하다 그의 어머니의 요구로 집을 나와 소설가와 동거하며 그에게 글을 쓰도록 압력을 가하다가 영화배우가 되었고, 투입과 산출의 원리를 준수하려던 은행원은 매일 고객의 돈을 동전으로 바꿔주는 일을 반복하다 지쳐 자신의 주특기인 말주변을 살려 소설가가 되었으며, 온갖 종류의 글을 쓰는 일로 먹고 살다 숙모의 여관에서 포주 노릇까지 하던 소설가는 바지입은 여자의 운전기사가 되어 다시는 글을 쓰지 않겠노라 한다. 역할이 뒤바뀌고 관계가 전도된 듯한 이 결말은 소설가가 영원히 바지입은 여자의 성적 지배 하에서 살게 될 것이며 은행원은 영구적으로 발기 불능인 상태로 동전교환의 업무를 글쓰기로 대체해 반복하며 살 것임을 암시하며 이전의 반복적 패턴이 계속적으로 지속될 것임을 예고하는 순환적 종결을 구성한다.

장선우가 구사하는 반복의 미학은 <거짓말>에 이르러 집요할 정도로 상세하게 구체화된다. 역시 장정일의 소설인 『내게 거짓말을 해 봐』를 영화화한 <거짓말>은 여고생과 중년의 남성 조각가와의 반복적인 성 행위를 영화 전반에 걸쳐 상세하게 묘사한다. 특별한 서사나 캐릭터의 전개 없이 영화는 여고생과 조각가가 우연찮게 조각가의 작업실에서 성 관계를 가지기 시작해 그것이 반복되는 것을 보여준다. 처음에는 평범

하던 성 행위는 가학과 피가학의 요소들이 첨가되며, 두 남녀가 맞고 때리는 역할을 바꿔가다가 급기야는 채찍이나 각종 성 기구까지 활용하는 SM(사도마조히즘)의 관계로 발전하는 과정을 그린다. 김영진은 “괴이한 포르노그래피의 외관을 띠고 있는 〈거짓말〉의 “지겨울 만큼 반복되는 비정상적인 성교 묘사에서 별로 성적 흥분을 느끼기가 힘들다는 사실”이 “신기하다”고 지적한다.²⁴⁾ 정성일도 영화가 “시작된 지 10분도 채 지나기 전에 너무나 따분해져서 어리둥절할 지경”이었다며 “모큐멘터리적 기법은 이미 〈나쁜 영화〉에서 사용되었던 아이디어의 재탕이었으며, 사도마조히즘도 새로운 것은 아니”라고 평한다.²⁵⁾ 반복으로 인한 지루함은 장선우 스스로가 〈거짓말〉을 “미추(美醜)와 선악과 분별의 경계를 넘어선 놀이”라 칭한 것에서 더 나아가, 김영진이 〈거짓말〉을 “변하지 않는 사회를 조롱하면서 퇴행적인 즐거움에 빠져버린 후에 진흙 속에서 연꽃을 보자는, 부처의 가르침 뒤에 숨어버리는 영화”로 해석하고자 한 것과는 무관하지 않을 것이다. 영화가 “피가학 음란증과 인간에게 원초적으로 내재해 있는 퇴행성을 ‘부처의 깨달음과 포르노의 차이는 그렇게 먼 것인가’라는 난해한 화두로 덧칠”한 작품임에 분명하기 때문이다.²⁶⁾

그러나 〈거짓말〉의 반복적 성 행위에서 주목할 것은 그 반복적 재현이 〈너에게 나를 보낸다〉에서 고정되었던 성적 지배자로서의 바지입은 여자와 피지배자로서의 소설가의 역할극이 깨어진다는 것이다. 〈거짓말〉의 여고생과 조각가는 (피)지배자나 (피)가학자의 역할을 고정해서 담당하지 않고 서로가 역할을 바꿔가며 행위를 반복한다. 〈너에게 나를 보낸다〉에 역할이 설정된 성 관계의 반복 속에 전도가 있었다면, 〈거짓

24) 김영진, 『영화가 욕망하는 것들』, 책세상, 2001, 16쪽.

25) 정성일, 『제도와 싸우다 망가져버린 장선우의 비극』, 월간 『말』 160호, 1999.10, 230-231쪽.

26) 김영진, 『영화가 욕망하는 것들』, 책세상, 2001, 19쪽.

말)에는 성 행위의 반복 속에 역할의 치환과 변이가 가세한 셈이다. 게다가 <너에게 나를 보낸다>가 성기 중심의 관계에서 둔부와 항문으로까지 성적 집착이 확대되는 성 행위를 재현한다면, <거짓말>은 성적 쾌락의 중심지로서의 신체가 신체 외부의 세계로 연장돼 신체의 배설물까지 성적 쾌락과 흥분을 위한 자극제로 활용한다. 크리스테바(Julia Kristeva)가 말하는 주체(subject)와 객체(object) 사이에서 “주체도 객체도 아닌” 상태로 존재하는 비체(abject)인 신체의 오물이 그 비루하고 비천한(abjected) 위치에서 성적인 의미를 지닌 물체로 승화되었다고나 할까?²⁷⁾

3-2. 예술과 외설 및 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계에서

앞서 언급한 것처럼 장선우는 반복의 변이와 변주를 보여주기는 하지만 두 남녀 주인공의 성적 실갱이를 바탕으로 한 성애 장면을 반복적으로 보여준다. 그 반복성은 <거짓말>에 이르러 정점에 달해 영화는 한국 사회에서 정면으로 포르노그래피 논쟁을 불러일으키게 된다. <거짓말>의 전편격인 <너에게 나를 보낸다>는 포스터에서부터 “야한 ... 농담같은 영화!”와 “청바지처럼 딱! 끼는 가벼운 포르노그래피”라는 카피 문구를 내세우며 영화가 포르노임을 표방한다. 포스터 속에서 영화의 중심 인물인 바지입은 여자를 연기한 정선경은 의도적으로 청바지를 거꾸로 입고 바지의 지퍼를 올리지 않은 채 둔부를 약간 노출한 채로 포스터의 관람자를 바라보며 미소를 띠고 있다. 소설가 역의 문성근은 도색 잡지를 든 채로 정선경 옆에 쭈그리고 앉아서 그녀를 훑쳐보고 있으며 그 옆에 역시 쭈그리고 앉아있는 은행원 역의 여균동은 열심히 도색잡지를

27) 다음을 참조할 것. Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* Trans. by Leon. S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1982.

보고 있다. 영화 속의 등장인물과 그들의 관계를 포스터 한 장에 압축적으로 연출한 셈이다.

당시로서는 시도된 바 없었던 주류영화의 포르노적 영상에 힘입어 〈너에게 나를 보낸다〉는 1992년에 〈서편제〉에 이어 두 번째로 흥행에 성공한 한국영화가 되었고, 영화를 둘러싼 평단의 시선도 상당히 우호적인 편이었다. 물론 장석용처럼 이 영화가 포스터에서부터 포르노그래피임을 만천하에 드러내며 “경제 원리에 철저히 따르고 있는 작품”²⁸⁾으로 감독의 “낮두리 섞인 굿거리”



에 불과하다고 보는 이도 있다. 그는 장선우의 굿판이 “관객을 괴롭히고, 작품 전체의 극적 구조나 스타일을 혼돈스럽게 만들고, 감독은 작위적이고 주관적인 작품의 해석을 관객들에게 이해하도록 설득”하고 있어 관객을 오히려 혼란스럽게 한다며 “상업주의가 빚어낸 영화학살은 교묘히 포장된 카피로 작품성이 뛰어난 영화로 승격되어 있다”고 비판한다.²⁹⁾ 그럼에도, 장석용이 인정하듯, 작가주의 감독이 만든 의도적인 문제작으로서 〈너에게 나를 보낸다〉가 선보인, 당시로서는 대단히 파격적인 포르노적 주류영화의 에로티시즘은 한국사회에 비교적 평탄하게 수

28) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그라피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 35쪽.

29) 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그라피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 36쪽.

용될 수 있었다.

그러나 <너에게 나를 보낸다>에서 한 발 더 나아가 서사의 전개 없이 성 행위 장면만 반복적으로 배치한 <거짓말>의 경우는 달랐다. 장정일의 원작도 이미 1997년 1월 문학작품 음란문서 제조 혐의로 기소된 바 있었지만, 1999년 국내 개봉을 앞두고 있던 <거짓말>은 8월 9일 영상물 등급위원회로부터 “미성년자와의 변태적인 성관계와 가학행위를 여과 없이 묘사해 사회 통념에 어긋난다”며 3개월 등급 보류 판정을 받았고, 3개월 후인 10월에 재심의를 거쳤으나 다시 한 번 등급 보류 판정을 받았다. 결국 영화는 다시 3개월간 묵혀졌다가 새천년이 시작되는 2000년 1월 8일에 극장에 걸렸으나, 음란폭력성 조장 매체 대책 시민단체협의회에 의해 제작사인 신씨네의 대표가 고발되는 등 사회적 물의를 빚었다. 그러나 <거짓말>은 이런 무수한 논란에 휩쓸리며 오히려 여론의 중심에 계속 위치할 수 있게 되어 1990년대 한국영화 중 만인의 입에 오르내리는 가장 유명한 영화가 될 수 있었다. 또한 시종일관 남녀 주인공의 성 행위만을 보여주는 영화의 형식은 <거짓말>이 외설물인가 예술 작품인가의 논란으로 관객의 영화 수용에 있어서도 많은 논쟁을 낳았다.

<거짓말>은 국내 개봉 전에 베니스 영화제에 출품되어 1987년 임권택 감독의 <씨받이>(1986) 이후 12년 만에 영화제의 경쟁부문에 진출했다는 사실만으로도 언론과 대중의 관심과 호기심을 모았다. 그러한 상황에서 두 번이나 등급 보류 판정을 받아 영화에 대한 더 큰 호기심이 야기돼 극장 개봉 전에 불법 복제물이 유통되는 진풍경을 낳기도 했다. <너에게 나를 보낸다>도 칸, 베를린, 베니스에서 열리는 세계 3대 영화제는 아니더라도 해외의 크고 작은 영화제에 초청되어 호평을 받은 전적이 있지만, <거짓말>은 베니스 영화제를 위시하여 북미 및 남미와 유럽, 아시아 지역의 다양한 영화제에 초청받으며 연일 이어진 해외에서의

호평에 더해 부산 영화제에서까지 매진 사례를 빚었다. 베니스 영화제에서는 장선우 감독에게 해외 언론들이 1960년대와 70년대에 68혁명을 전후하여 파졸리니(Pier Paolo Pasolini)나 베르톨루치(Bernardo Bertolucci) 등 유럽의 감독들이 성애와 정치를 동일선 상에 놓고 성과 정치적 억압과 급기에 대해 성 해방과 정치적 혁명을 동일시하며 만든 영화들과 〈거짓말〉의 연관성에 대한 질문을 연신 던졌다고 한다. 그러나 장선우는 시종일관 모르겠다고 일괄하며 68혁명 세대 유럽의 작가주의 성애영화들과 거리를 두는 태도를 취했다고 전해진다.³⁰⁾

68혁명을 전후한 유럽 작가주의 감독들의 정치와 성애의 결합 시도는 서구에서는 이미 영화적 전통으로 굳어진 관례나 마찬가지로였기 때문에, 장선우의 영화가 유럽인들에게는 정치적 알레고리로 읽히며 긍정적인 평가를 받을 수밖에 없었던 것은 당연한 것일지도 모른다. 그러나 다른 한 편 베니스에서 〈거짓말〉을 접한 서구의 영화 관계자들과 언론인들이 30 여년의 시간적·공간적 격차를 가지고 만들어진 68혁명을 전후한 유럽의 급진적 성애영화와 1990년대 말의 한국영화를 동일시한 것은 서구 중심주의의 선형적 역사관과도 무관하지 않다. 이는 이탈리아 감독인 파졸리니와 베르톨루치의 연장선 상에서 장선우 영화의 에로티시즘을 이해하려는 태도이기도 한데, 서구에서 먼저 일어난 영화예술의 정치적 급진주의의 알레고리를 제 3 세계의 한 국가가 수 십 년 후 모방한 것으로 인식하는 사회적 다윈주의에 근거한 사고방식이라 할 수 있다. 한국과 이탈리아 간의 공간적 거리로 인한 문화적 차이는 물론이거니와 30 여 년의 시간적 차이 속에서 정치적 혁명과 영화적 에로티시즘의 동일시가 균질하게 이루어질 수 있다고 생각하는 것은 인식론적 폭력에 다름이 아닐 것이다. 따라서 서구 언론인들이 〈거짓말〉이 6, 70년

30) 김영진, 『영화가 욕망하는 것들』, 책세상, 2001, 19쪽.

대 유럽 영화의 정치적 에로티시즘으로부터 영향을 받았는지에 대한 질문에 장선우의 모르쇠로 일관한 태도는 매우 적절하고도 타당할뿐더러 현명하게도 여겨진다.

과연 장선우는 실제 조각가인 〈거짓말〉의 주연배우 이상현 및 이주향 교수와 가진 대담에서 “아무 생각 없이” 영화를 만들었으며 너무 많은 생각을 하고 세상을 살면 병이 생기기 때문에 장정일 소설의 시나리오 작업을 할 때도 “일주일만에, 화장실의 낙서처럼, 가볍게 드로잉하는 기분으로” 썼다고 밝힌다.³¹⁾ 1920-30년대의 서구에서의 문학적 모더니즘이 작품에 의미를 부여하기 위해 조이스(James Joyce)나 베케트(Samuel Beckett) 등의 작가들이 의식의 흐름, 외국어 글쓰기 등의 언어적 실험을 통해 작품의 형식적 실험을 감행하며 이루어졌다면, 1960년대 서구의 영화적 모더니즘에서는 서사와 시간의 분절을 통해 플래시 백과 플래시 포워드가 교차하며 시간성의 교란 속에서 의미를 재배치한다. 그러나 기존의 진지한 형식적 고찰이나 과도한 의미 부여에서 의미를 찾는 것이 무의미하다고 생각한 서구의 포스트모더니스트들은 1970년대 이래로 기존의 형식을 조롱하거나 혼합하고 재배열하는 키치와 패스티쉬의 형태로 작품을 엮어나간다. 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)은 모더니즘과 포스트모더니즘의 가장 큰 차이로 전자가 기억과 시간성에 대한 성찰을 형식적 실험으로 풀어간다면 후자는 시간을 대치하는 공간에 대한 관심이 가장 크게 부각된다고 지적한다.³²⁾

31) 『감독 장선우, 배우 이상현, 교수 이주향의 영화 〈거짓말〉 이야기』, 『동아일보』, 1999.
<http://movie.naver.com/movie/bi/mi/reviewread.nhn?nid=2242869&code=26022&pointAfterActualPointYn=N&pointAfterOrder=sympathyScore&pointAfterPage=1&pointBeforeInterestYn=&pointBeforePage=1&reviewOrder=&reviewPage=1#tab>

32) 다음을 참조할 것. Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1992.

혼성과 혼합, 분절의 형태를 공간의 형태로 배치하는 양상이 부각되는 포스트모더니즘의 기법은 장선우의 90년대 영화에서도 예외 없이 엿보인다. <거짓말>의 두 주인공은 다른 공간에서 끊임없이 시간의 흐름을 망각하고 서로의 육체에 탐닉하며 맞고 때리는 성 행위에 열중한다. 영화 속에서 그들의 신체는 교접보다는 강한 터치를 통한 공간적 흐름을 주고받으며 공간으로 기능하는 육체가 본능적으로 느끼는 고통과 쾌락의 감각을 체화한다. 이러한 육체의 공간적 흐름 속에 혁명적 의미나 언어적 실험이 투사될 여지는 없어 보인다. 그들은 단순히 맞고 때리며 느끼는 성적 희열을 계속해서 반복할 뿐이다. 지속적인 반복 속에 시간성은 사라지고 공간만이 남는 것이다. 이런 맥락에서 장선우 영화의 에로티시즘은 1960년대 유럽의 성애영화와 같은 모더니즘적 전통보다는 포스트모더니즘적 양식에 더 가까운 케이스라고 할 수 있으며, 그가 한국 최초의 포스트모더니즘 소설이라 평가되는 『경마장 가는 길』을 영화화했던 것처럼, <거짓말>에서는 그 자신이 스스로 포스트모던화한 한국 영화의 에로티시즘을 전시한다.

90년대 한국영화의 에로티시즘은 이처럼 장선우의 영화 속에서 발견되는 것처럼 무한한 반복 속에서 가끔씩 분절과 전도, 변이를 공간화하며 주류영화계에서건 비주류영화계에서건 한국의 포스트모던한 소비사회와 밀접한 연관성을 형성하기 시작했다. 따라서 장선우의 영화는 68혁명 이후의 서구와 일본의 모더니즘 영화 속에서의 성 해방과 직접적으로 연결될 수 없을 것이며, 한국의 에로비디오도 1970년대에 전세계를 강타했던 <엠마뉴엘>류의 고급 소프트포르노 버전인 에로티카나 1980년대 이후 미국의 케이블 티비와 비디오 출시용 영화의 범 속에서 만들어진, 고급영화도 저급영화도 아닌, 중급 소프트코어와도 동질화할 수 없는 맥락이 있다.³³⁾ 이는 모더니즘과 포스트모더니즘의 경계에서

진동하는 1990년대 장선우표 포르노의 특성이기도 하다. 이효인의 분석대로 “〈너에게 나를 보낸다〉와 〈나쁜 영화〉로 논쟁을 불러일으킨 장선우개 〈거짓말〉로 모던/포스트모던 행보를 접”은 자신의 인식이 “극에 달하는 동시에 그 의식이 아무것도 해낼 수 없다는 좌절감을 담은 모더니즘 계열의 작품”을 만든 것으로 볼 수도 있다.³⁴⁾ 즉, “〈경마장 가는 길〉에서 얼핏 비춘 [포스트모던적] 세상에 대한 역겨움은 〈너에게 나를 보낸다〉에서 본격적으로 시작하여 〈거짓말〉에서 싱겁게 끝나고 [만]” 것으로, 이는 ‘장선우라는 시대의 계보’가 “포스트모던한 세상을 자각하고 몸부림치다가 낭떠러지로 떨어지는 모습을 보여”주는 셈이다.³⁵⁾ 정성일은 이 낭떠러지가 예술가의 “자유로운 상상력을 가로막는 [검열] 제도와 (윤리와 편견과 질서와) 싸우도록 유도하는 메커니즘”의 “감옥 효과”로 인해 형성되었고, 장선우가 그 안에서 “동어반복만을 생산”하게 되고 말았다고 분석한다.³⁶⁾ 박유희는 이 동어반복이 장선우가 자기 작품의 여성 캐릭터에게 투사한 정치적 전위성, 즉 시대에 대한 자기참조적 “부정과 전복의 시선” 속에서 생성된다고 해석한다.³⁷⁾ 즉, 1990년대 그의 영화 속에서 “기성의 정조 관념을 벗어난 여성인물”³⁸⁾이 감독 자신을 대변해 피하는 일탈의 과잉성이 〈거짓말〉에 이르러 극에 달한 결과 2000년

33) 외국의 소프트포르노에 대한 자세한 논의는 다음을 참조할 것. 이윤중, 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화/과학』 75호, 2013, 244-271쪽.

34) 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사 - 악몽의 근대, 미몽의 영화』, 개마고원, 2003, 176쪽.

35) 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사 - 악몽의 근대, 미몽의 영화』, 개마고원, 2003, 181쪽.

36) 정성일, 『제도와 싸우다 망가져버린 장선우의 비극』, 월간 『말』 160호, 1999.10, 231쪽.

37) 박유희, 『장선우의 외설 논란 영화를 통해 본 포스트 시대 한국영화의 동향』, 『드라마 연구』 제48호, 한국드라마학회, 2016, 225-254쪽, 241쪽.

38) 박유희, 『장선우의 외설 논란 영화를 통해 본 포스트 시대 한국영화의 동향』, 『드라마 연구』 제48호, 한국드라마학회, 2016, 242쪽.

이후로는 더 이상 “포스트 시대”의 관객이 소구하는 상업성에 부합하지 못 하게 되고 말았다는 것이다.

장선우적 포르노의 반복성은 초기에는 〈경마장 가는 길〉, 〈너에게 나를 보낸다〉에서 선보인 비틀고 꺾인 연출과 행위의 반복성을 통해 포스트모던적 실험으로 나타난다. 그것은 〈나쁜 영화〉를 경유하며 비행 청소년들의 일상과 일탈을 다큐멘터리적으로 추적하며 성애를 다소 증발시키고 실험적 모큐멘터리로 승화되는 듯하다가, 〈거짓말〉을 통해 시간성을 상실한 공간성, 무의미한 행위의 영원성으로 회귀하는 것처럼 보인다. 〈거짓말〉은 대량소비시대로 진입한 1990년대 한국사회의 지루하고 반복적인 ‘일상’에 대한 장선우 식의 조소임에 분명하다. 그러나 그것이 정확히 저항적인지, 순응적인지 혹은 모더니즘적인지, 포스트모더니즘적인지 쉽게 단언하는 것은, 베니스영화제에서 〈거짓말〉의 정치와 성애의 연관성에 대한 서구 언론의 질문에 노코멘트로 일관한 장선우의 모호한 태도만큼이나 어렵다. 김영진의 해석대로 〈거짓말〉을 위시한 그의 90년대 포르노 영화는 불교적 심안(心眼)에 모든 것이 달린 것으로 읽을 수도 있다. 어찌 되었든 1990년대 장선우의 포르노적 반복성은 후기 자본주의 사회의 지루한 일상적 반복성으로부터의 역설적 일탈과 회귀를 재현한다. 그리고 그것은 관객 스스로에게 반복의 늪을 벗어나 포르노적 재현의 관람자로만 남을 것이 아니라 행위자가 될 것을 주문하는, 일상의 포르노화의 도래를 도발적이고 역설적으로 예고하고 있었던 것이다.

4. 에로비디오 - 예측 가능한 반복성의 흥망성쇠

1990년대 주류 영화계에서 장선우가 포르노그래피에 완전히 근접한 영화들을 선보이는 동안, 비디오업계는 비디오 시장의 호황에 힘입어 에로비디오의 전성시대를 맞이했다. 장르적으로 소프트웨어 포르노그래피 영화에 속하는 에로비디오는 주류 영화인 80년대 에로영화나 장선우의 영화와는 달리 극장에서 상영되지 않고 비디오 대여점을 통해 유통되는 만큼 정부의 검열이나 규제로부터 비교적 자유롭게 만들어질 수 있었다. 에로비디오 산업은 1990년대 중반에 <젓소부인 바람났네>(1996)의 대성공으로 인해 황금기를 맞이했다. 문학산이 2000년에 쓴 글에서 “비디오 대여점에서 에로비디오 대여자는 전체 대여율의 10퍼센트 정도를 차지”한다고 자신의 조사 결과를 밝혔을 정도로,³⁹⁾ 에로비디오 산업은 2000년대 초반까지 호황을 누린다. <젓소부인 바람났네>의 흥행으로 <젓소부인> 시리즈는 2004년까지 무려 12편에 달하는 후속편들을 양산했다. 영화의 제작사인 한시네마테크는 영화배우 출신인 한지일이 설립한 회사로 <젓소부인> 1편의 성공 이후로 무려 300여편의 에로비디오를 제작하며 성공 가도를 달렸으나, 최근 한지일이 IMF 구제금융기에 도산한 이후 100억 원에 달하는 재산을 잃고 무일푼이 된 사실이 알려지면서 화제를 모은 바도 있다. 이는 전환기 포르노로서 에로비디오의 명암을 그대로 반영하는 일화라고 볼 수 있다.

<젓소부인 바람났네>는 동물의 신체적 특성을 인간에게 적용해 지은 제목의 코믹함과 제목에서 연상되는 여배우의 신체적 특성과의 연상 작용의 효과로 큰 성공을 거둔다. 이로 인해 1990년대 후반과 2000년대 초

39) 문학산, 『에로비디오의 섹슈얼리티: 시선을 호객하는 몸, 남근이 된 시선』, 유지나·조흥 외 지음, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004, 191쪽.

반 사이에 수많은 비디오용 부인 시리즈물과 코믹한 제목의 다른 유사 에로비디오들이 대거 양산된다. 예를 들면, 〈연필부인 흑심 품었네〉, 〈콤파스부인 다리 벌렸네〉, 〈물소부인 물 올랐네〉, 〈짜배기부인 몸 풀었네〉, 〈김밥부인 옆구리 터졌네〉 등 수없이 많다. 〈젓소부인〉 시리즈의 성공으로 여주인공 역을 맡은 배우 진도희가 일약 에로비디오계의 슈퍼스타가 된 것은 두말할 나위도 없다. 그러나 십 여 년 전에 극장용 에로영화인 〈애마부인〉(1982)의 대성공으로 하룻밤 사이에 충무로의 스타가 된 안소영과의 평행이론인지, 진도희는 안소영처럼 영화 한 편으로 단기간에 성공했으나 에로배우의 이미지를 벗지 못 하는 한계에 갇히고 말았다. 어찌 되었든, 〈애마부인〉이 전 세계적인 성공을 거둔 프랑스 소프트포르노 영화 〈엠마뉴엘〉(1975)을 연상시키는 제목으로 승부수를 띄움으로써 개봉 첫날부터 많은 관객을 극장으로 끌어들이 수 있었던 것처럼,⁴⁰⁾ 〈젓소부인 바람났네〉는 〈엠마뉴엘〉의 서사와 〈애마부인〉의 한국 부인물 시리즈의 전통에 코믹함을 가미한 제목의 결합으로 에로비디오계의 지각변동을 일으킨다. 〈젓소부인 바람났네〉는 1970년대 후반부터의 전지구적 소프트포르노 열풍이 낳은, 비디오 시대 한국의 문화적 산물이었던 것이다.

〈엠마뉴엘〉이 한참 연상의 외교관 남편과 결혼한 10대 후반의 어린 아내가 또래 남성과의 성적 만남을 통해 성적 쾌락에 눈뜨는 과정을 담고 있다면, 〈젓소부인 바람났네〉의 여주인공도 중년의 사업가 남편을 둔, 육구 불만의 20대 중상층 가정주부이다. 그녀는 남편으로부터 얻지 못 하던 성적 만족을 자택의 젊은 남성 정원관리사를 통해 얻게 되면서 성적 일탈을 추구하기 시작한다. 제목 그대로 가슴이 큰 유부녀 여주인공이 바람이 나면서 생기는 성적 모험의 여정을 담고 있는 것이다. 〈엠

40) 호현찬, 『한국영화 100년 (개정 증보판)』, 문학사상사, 2003, 245쪽.

마뉴엘)의, 그리고 <젓소부인 바람났네>의 플롯은 영국의 모더니즘 작가이자 에로티시즘의 탐구로 유명한 소설가인 D. H. 로렌스(D. H. Lawrence)의 1920년대 장편소설, 『채털리 부인의 사랑』(*Lady Chatterley's Lover*)을 연상시킨다. 귀족 유부녀인 채털리 부인이 1차 세계대전으로 하반신 불구가 된 남편으로 인해 정원사와 불륜 관계에 접어드는 바로 그 이야기 말이다. <젓소부인 바람났네>가 <엠마뉴엘>을 거쳐 수용한 『채털리 부인의 사랑』의 서사는 물론이요, 소설의 제목이나 내용만큼이나 과감한 문학적 에로티시즘을 한국의 에로영화계에서 수용한 흔적이 반영된 것이라 할 수 있다. 이는 작가주의 영화와 포르노/상업영화 사이를 진동한 장선우의 1990년대적 행보만큼이나 흥미로운 에로비디오의 고급예술과 저급예술 사이의 횡단이라고도 볼 수 있다.

다른 한 편, <젓소부인 바람났네>가 주류영화계의 이단아인 장선우와 연결될 수 있는 지점은 포르노적 반복성이다. <젓소부인>은 영화의 시작부터 끝까지 등장인물 간의 별다른 대화 장면도 없이 여주인공의 성행위 장면만을 반복적으로 보여준다. 진도희는 남편에 이어 정원사, 이후에는 다른 남성을 거치면서 다양한 남성들과 성 관계를 갖는 장면을 연기하며 전형적인 소프트포르노적 성적 모험의 여주인공으로 활약한다. 이러한 반복성은 문학산이 분석하는 대로 에로비디오가 “상품의 전략에서 페티시즘을 사용하여 남성의 성적 판타지를 에로영화와 포르노의 간극이라는 문화의 틈새로 활용했으며 꿈의 세계와 같은 무의식의 영역을 통해 확장하여 상품화”한 “남성의 시각적 쾌락의 도구”로서 작용하는 것인지도 모른다.⁴¹⁾ 그러나 본 연구자가 다른 글에서도 언급한 바 있지만, 남성의 시각적 쾌락과 여성의 남근에 대한 욕망으로 포르노를

41) 문학산, 『에로비디오의 섹슈얼리티: 시선을 호객하는 몸, 남근이 된 시선』, 유지나·조흥 외 지음, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004, 215쪽.

비롯한 성애영화를 분석하는 것은 1975년 멀비(Laura Mulvey)가 수행한, 할리우드 영화의 남근중심주의와 영화적 절시증(scopophilia)에 대한 비판에서 조금도 진일보하지 않은 케케묵은 방식일뿐더러 여성의 시각적 쾌락을 고려하지 않은 채 남성 대 여성 및 시선의 주체 대 대상이라는 이분법에서 벗어나지 않은 설명 방식에 불과하다.⁴²⁾

에로비디오는 캠코더로 비디오용 영화의 촬영과 배급이 대중화되기 시작해 비디오 산업이 정점에 오른 시절의 산물이다. 본격적인 한국형 포르노의 제작과 유통이 본궤도에 올라 제작자와 소비자 모두가 에로비디오를 통해 성적 만족을 누리던 시절에만 가능했던 문화 상품인 것이다. 1980년대 중반까지 불가능하게만 보였던 본격적인 한국형 포르노의 등장으로 모두가 호기심에 들끓던 시기의 일시적 유행병 같은 현상이라 할 수 있다. <젓소부인 바람났네>의 포스터에서도 “성의 자유를 선언한 완전 포르노그래피”라는 선전문구를 통해 이전의 극장용 성인영화와 달리 “보여줄 건 다 보여준다”는 영화의 전략을 강조하고 있다. 물론 하드코어 포르노처럼 성 행위의 모든 것을 다 보여줄 수는 없었지만, 에로비디오는 외국의 포르노 영화와 같은 반복성으로 무장하고 90년대 전반을 아우르며 승승장구할 수 있었다. 에로비디오의 반복성은



42) 다음을 참조할 것. 이윤중, 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화/과학』 75호, 2013, 244-271쪽; Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave Macmillan, 2009, pp.14-27.

등장인물과 서사구조의 전형성을 통해 복제되고 확대 재생산되었다. 따라서 등장인물은 “젊건 늙건 간에 성 기능에 상당한 장애를 가지고 있는 사장님, 전력이 항상 의심스러운 젊은 사모님을 기본 축으로 때에 따라 방종한 딸, 사회의식이 있다가 말아버린 아들, 항상 힘(?)이 넘쳐나는 운전기사 양반이나 정원사 아저씨, 색에 목숨을 건 가정부가 여러 변형된 형태로 부가되며 마나님의 옛 직장(?) 동료, 옛날 남자(고시생이었다가 성공했으면 더욱 좋고), 사장님의 여직원(사장인테 직원은 항상 하나다) 등등이 기본갈등을 제공하는 인물들로 설정”된 형태의 무한반복이다.⁴³⁾ 이러한 반복성은 서사와 성 행위의 반복을 거쳐 장선우의 〈거짓말〉과 같은 지루한 반복성을 무한 복제한다. 그러나 거기에는 장선우의 포르노와 같은 전복과 변이는 일어나지 않는다. 그럼에도 에로비디오는 “억압을 피해 표현의 소극적 자유나 만끽하고 다원주의를 빙자한 ‘다량 소품종’의 천박한 유통구조”를 통해 “단순한 생존과 단발성 유통에 따른 자금 회전 혹은 이윤의 단타 추구로 생성”된 비디오 대여 시장 구조 속에서 1990년대에 최전성기를 맞이하다 2000년대 중반에 쇠로에 접어들게 된다.⁴⁴⁾

게다가 장선우의 뒤를 이어 2000년대 전환기부터 정지우, 임상수 등의 주류영화 감독들이 에로비디오보다 더 자극적인 성애 장면을 연출하기 시작하면서 에로비디오는 입지가 좁아질 수밖에 없게 되었다. 2000년대 초반에 이르러서는 “인터넷을 통해 포르노가 넘쳐나는 반면, 등급위원회의 심의가 부쩍 강화돼 [에로비디오의] 표현 수위가 밋밋해지면 세 시장이 위축된 주된 이유”가 되고 말았다.⁴⁵⁾ 따라서 에로비디오는 일반적인 의미의 하드코어 포르노나 극장용 영화와 달리 지속성을 담보

43) 이교동, 『젖소부인을 위한 변명- 에로비디오의 정치경제학』, 『문화읽기 : 뼈라에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 483-4쪽.

44) 박종성, 『포르노는 없다 - 권력에 대한 복잡한 反感의 표현』, 인간사랑, 2003, 40쪽.

45) 서일호, 『성인비디오/ 색안경 벗고 봐 주세요』, 『주간 조선』, 1693호, 2002.3.7.

할 수 없는 전환기적 포르노로만 존재하게 되고 말았다. 이는, 조흡의 지적대로, 1990년대 말의 다큐멘터리적 포르노물인 〈빨간 마후라〉나 〈O양 비디오〉가 의도치 않게, 비합법적으로 유포되며, 남성 오르가즘이 아닌 여성 오르가즘을 시각화해 남성 관객에게 충격을 안겨주고 여성 관객에게 성적 충만의 가능성을 열어준 것과는 무관하지 않다. “포르노가 남근상적인 이유는 남근을 보여줘서가 아니라 섹스에 관한 진실을 알고 있다고 전제하고 있기 때문”인데 〈O양 비디오〉는 그러한 거짓된 진실의 전복 효과를 불러일으키며 남근 중심주의를 오히려 해체하는 효과를 가져왔다는 것이다.⁴⁶⁾ 이는 “원조교제개 사회에 만연하고, 영계산업은 날로 팽창 중이며, 폰 섹스가 번져가고 있는 ... 99년 남한 땅”⁴⁷⁾에서 벌어지고 있던, 한국사회의 포르노적 전환의 한 일면이기도 하다. 1996년 〈젓소부인 바람났네〉의 대성공을 거쳐, 2000년 1월에 〈거짓말〉이 개봉했을 즈음, 김영진이나 정성일 같은 성인 영화평론가들처럼, 당시의 청소년들마저도 장선우의 영화나 에로비디오, 혹은 외국의 하드코어 포르노를 보고 성적 자극을 받기는커녕 지겨워하기 시작했는데, 그들 모두 포르노의 “단순반복”과 “포르노에 나타난 성이 전혀 사실적이지 않다는 것”을 알고 지쳤기 때문이다.⁴⁸⁾

사회학자인 엄기호는 십대 청소년들과의 인터뷰를 통해 성적 자극에 어른보다 예민한 아이들이 에로비디오나 하드코어 포르노보다 〈빨간 마후라〉와 같은 ‘생(生)포르노’에 오히려 “더 강렬한 성적 흥분”을 느꼈음을 지적하는데, 조사 대상자에 따르면 그 이유는 “립싱크와 라이브 음악의 차이”와 같은 것이라고 한다.⁴⁹⁾ 관객은 전환기적 포르노가 ‘모방’하고

46) 조흡, 『맘스, 프로이트, 그리고 〈O양의 비디오〉』, 『문화읽기 : 뼈라에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 514쪽.

47) 정성일, 『제도와 싸우다 망가져버린 장선우의 비극』, 월간 『말』 160호, 1999.10, 230쪽.

48) 엄기호, 『포르노, All Boys Do It!』, 우리교육, 2000, 70쪽.

‘연기’하는 성 행위로는 더 이상 만족하지 못 하게 된 것이다. 엄기호는 또한 포르노에 대한 청소년들의 반응을 통해, 조흔과 마찬가지로, 에로비디오를 포함한 한국의 성인영화 등의 성 문화전체가 “지독할 정도로 남성 성기 중심의 이야기 구조”를 가지고 있어서⁵⁰⁾ 성 행위에 있어 여성의 성적 만족에 대한 고려나 “에로티시즘이 없다”는 데서 관객의 불만족이 야기됨을 지적한다.⁵¹⁾ 이런 맥락에서 보자면 〈O양 비디오〉나 〈빨간 마후라〉는 장선우표 포르노나 〈젓소부인 바람났네〉류의 에로비디오와 같은 전환기적 포르노를 거쳐 세기 말부터 서서히 나타나기 시작한 일상적 포르노, 혹은 대중 포르노의 전범이라 할 수 있다. 일상이 포르노화되면서 뻘하고 케케묵은 반복을 답습하는 한국형 포르노, 즉 1990년대의 전환기적 포르노는 설 자리를 잃게 되고 만 것이다. 어찌 됐든, 에로비디오는 비디오 체인점의 몰락과 비디오에서 DVD로의 전환, 인터넷의 상용화 등으로 2000년대 중반에 그 명맥이 완전히 끊기고 말았다. 2010년도 이후에는 IP TV 등의 보급로를 통해 다시 비(非)극장용 에로물의 제작이 활성화되고 있다고 하지만, 초고속 인터넷과 스마트폰의 보급으로, 1시간 내지 2시간 동안 영화를 꾸준히 관람하는 습관이 결여된, 보고 싶은 장면만 띄엄띄엄 보는 시청 습관이 몸에 밴 젊은 세대 시청자에게 21세기의 에로비디오급 야동이 어느 정도의 파급 효과를 발휘할지는 미심쩍을 따름이다.

49) 엄기호, 『포르노, All Boys Do It!』, 우리교육, 2000, 74-75쪽.

50) 엄기호, 『포르노, All Boys Do It!』, 우리교육, 2000, 96쪽.

51) 엄기호, 『포르노, All Boys Do It!』, 우리교육, 2000, 102쪽.

5. 결론 - 전환기적 포르노로서의 장선우 영화와 에로비디오

1980년대 후반부터 조금씩 제작되기 시작한 에로비디오는 1990년대에 들어서면서 가정용 비디오 기기의 대중적 보급과 비디오 대여점의 폭발적인 증가에 힘입어 그 전성기를 구가했다. 그 정점은 1996년에 출시된 <젓소부인 바람났네>가 전국 방방곡곡의 비디오 대여점과 대학가 비디오방에서 당시에 사춘기였거나 대학생이었던 한국 남성이라면 혼자 혹은 또래의 동성 친구들과 함께 봐야 하는 필수 관람영화의 리스트에 올랐던 1990년대 중후반부터 2000년대 초반까지이다. <젓소부인 바람났네>는 특별히 기억에 남을 만한 서사 전개 없이 제목과 여배우의 흡인력으로 대성공을 거두며 비주류 영화업계였던 1990년대 비디오 산업의 혁명을 일으켰다. 그러나 에로비디오는 2000년대 중반 이후 비디오 산업의 사양과 함께 장르가 자연 소멸되고 말았다. 비슷한 시기에, 1980년대 말부터 과감한 성애의 표현으로 1990년대에 최전성기를 구가했던 장선우 감독도 2000년대 초반 디지털 시대에 걸맞지만, 지나치게 시대를 앞서간 블록버스터 영화였던 <성냥팔이 소녀의 재림>의 흥행참패로 연출 현장에서 물러나게 되었다.

에로비디오와 장선우표 성인영화는 1990년대에 각각 비디오 업계와 주류 영화계에서 본격적인 한국형 포르노 영화의 시대를 구가한 뒤 2000년대에 들어서 그 유효 기간을 다 하고 소멸하고 말았다. 현재까지 명맥이 이어지지 않고 있기 때문에 이들은 전환기적 포르노이며, 21세기의 새로운 포르노물들, 즉 성애물 뿐 아니라, 서론에서 언급했던, 다양한 일상적 포르노물들에 그 바통을 물려주게 되었다. 일상적 포르노물들은 장선우식 포르노 및 에로비디오와 동시대에 유포되고 유행했던 다큐멘터리적 포르노물인 <빨간 마후라>와 <O양 비디오>에서 그 근원을 찾을

수 있다. 장선우 영화와 에로비디오가 그 무한 반복성과 예측 가능성으로 어느 사이 대중을 지루하게 하고 지치게 한 사이에 그들은 스스로가 포르노의 관람자가 아니라 행위자가 된 것이다. “대중 자신이 직접 모사의 세계(시뮬라시옹)로 ‘몰카’와 ‘셀카’라는 형식을 통해 투사되는 시대에 이르러 더 이상 70년대식 [〈별들의 고향〉류의 내러티브의 상업적 경쟁력이 존재할 이유는 없]어지고 만 것이다.⁵²⁾ 따라서 에로비디오 영화들과 장선우의 90년대식 포르노영화들은 1980년대까지의 한국 성애영화가 에로티시즘을 넘어서서 21세기의 일상적 포르노로 전환되는 시기의 과도기적 포르노물이라 할 수 있다.

정치학자인 박종성은 한국에서 “권력을 향한 불만과 그 복잡한 심성의 표출을 읽어내는 포르노는 없었다”며,⁵³⁾ 한국의 포르노는 “몸과 몸의 현란한 충돌과 배설을 기다리게 만드는 단선적 긴장상황”만 유발하는 “포르노의 껍데기를 빌려 만든 모조품”에 불과했음을 아쉬워한다.⁵⁴⁾ 한국 사회에서 하드코어 포르노는 고사하고 1960년대 유럽의 정치적 에로틱 모더니즘 영화와 같은 작품들이 나올 수 없었던 현실을 개탄하는 것이다. 그러나 유럽이나 일본이라 하더라도 포르노 영화급의 성인영화 중에 정치적 모더니즘을 지향하는 영화는 극소수였고 그나마도 소수의 좌파 영화인들에 의해서만 제작되었다는 것을 감안하면, 오랜 군부 독재 체제 하에서 신음하던 한국 사회에서 그러한 바람은 초월적 예술에 대한 이루어질 수 없는 꿈과도 같은 것이 아닐까? 오히려 영화사적 관점에서 1960년대 이래 한국 성애영화의 진화(進化)과정을 살펴보면, 1990년대의 전환기적 포르노는, 프랑스 대혁명 시대에 매춘이 민주화되고

52) 이교동, 『젓소부인을 위한 변명 - 에로비디오의 정치경제학』, 『문화읽기 : 뼈라에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 486쪽.

53) 박종성, 『포르노는 없다 - 권력에 대한 복잡한 反感의 표현』, 인간사랑, 2003, 530쪽.

54) 박종성, 『포르노는 없다 - 권력에 대한 복잡한 反感의 표현』, 인간사랑, 2003, 529쪽.

포르노그래피가 유행했던 것처럼, 1987년에 쟁취한 한국의 민주화가 없었다면 불가능한 사건이었을 것으로 보인다. 하드코어 포르노의 가능성이 완전히 차단된 한국사회에서 전환기적 (소프트코어) 포르노는 1990년대에 민주화와 자유화, 소비주의화의 바람을 타고 그 포르노적 반복성을 무한 연소하며 타오르다 인터넷의 대중화라는 최대 장애물을 맞이하여 자연적으로 진화(鎭火)되고 만 것이다.

흥미로운 점은 2000년대 이래로 한국의 극장개봉용 영화들도 성인물은 성애물보다는 폭력물 위주로 바뀌어 주류 영화계에서도 성인영화는 찾아보기는 힘들고, 간간히 나오는 성애물들은 오히려 그 성적 표현의 수위가 80년대의 에로영화나 90년대의 에로비디오보다 훨씬 높음에도 불구하고 '에로'라는 단어로 폄하되지 않는다는 것이다. 따라서 2016년 현재 한국의 IPTV나 케이블 TV 용으로 만들어지는 성인물들 외에 에로물이라는 이름으로 만들어지는 한국영화는 더 이상 존재하지 않는다. 그러나 소위 '야동'이라 불리는 야한 동영상은 그 길이가 10분 내외에서 1시간 이상의 길이로 자유자재로 만들어져 온라인상에서 광범위하게 유포되어 마음만 먹으면 언제든, 누구나 볼 수 있게 되었다. 야동이 일상화된 만큼, 서론에서 언급했듯, 일상의 모든 것들, 우리가 먹고, 입고, 즐기고, 심지어 심각하게 생각하는 주제들도 포르노화되어 공사의 구분 없이 우리의 주변에 편재해 있다. 이들은 성 행위만큼이나 큰 자극을 주어 우리의 감각을 사로잡는 한 편 무디게 만들기도 한다.

이러한 일상의 포르노화는 1990년대 장선우의 영화와 에로비디오를 기점으로 촉발되기 시작했으며, 한국인들은 1990년대를 거치며 전환기의 한국형 포르노를 통해 삶의 포르노화를 경험하기 시작했다. 전환기적 포르노 속에서 반복되는 언술과 행위는 지겨움을 야기하지만, 시작과 끝이 없이 원하는 부분만 중간중간 클릭해서 볼 수 있는 디지털 시대

의 야동은 찰나의 자극으로 우리를 짧지만 임팩트 있게 만족시키거나
실망시킨다. 그럼에도 불구하고 이 거대한 일상의 포르노화에서 만족이
나 실망을 따라다니는 불안감, 누군가가 나를 도둑촬영할지도 모른다는
공포와, 소셜 네트워크를 통해 내가 나를 포르노처럼 전시한다는 기이
함은 무엇으로 달랠 수 있을까? 이 기묘한 감각과 감정들이 극복되는 순
간이 과연 올까? 극복되지 않는다면, 그 정동은 어떤 식으로 전환될까?
영화사와 문화사 연구자로서 일상의 포르노적 전환에 이어 새로이 도래
할 국면 혹은 정동이 궁금할 따름이다.

참고문헌

1. 기본자료

장선우, 〈너에게 나를 보낸다〉 (1994), 기획시대·이우영상.

_____, 〈거짓말〉 (1999), 신씨네.

김인수, 〈젓소부인 바람났네〉 (1996), 한 시네마타운.

2. 논문과 단행본

강혜란, 『정치 포르노의 시대』, 『시사IN』, 2016.1.29.

김수남, 『좋은 감독의 패배주의인가? '나쁜 감독'의 선정주의인가? 아니면 '열린 영화'의 모험주의인가?』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 75-91쪽.

김영진, 『영화가 욕망하는 것들』, 책세상, 2001.

린 헌트, 『서문 : 외설성과 현대성의 기원, 1500-1800』, 린 헌트 편, 『포르노그래피의 발명』, 조한욱 역, 책세상, 1996, 24-53쪽.

문학산, 『에로비디오의 섹슈얼리티 : 시선을 호객하는 몸, 남근이 된 시선』, 유지나·조흡 외 지음, 『한국영화 섹슈얼리티를 만나다』, 생각의 나무, 2004, 187-224쪽.

박유희, 『장선우의 외설 논란 영화를 통해 본 포스트 시대 한국영화의 동향』, 『드라마 연구』 제48호, 한국드라마학회, 2016, 225-254쪽.

박종성, 『포르노는 없다 - 권력에 대한 복잡한反感의 표현』, 인간사랑, 2003.

서인숙, 『영화분석과 기호학 - 〈너에게 나를 보낸다〉를 중심으로』, 집문당, 1998.

서일호, 『성인비디오/색안경 벗고 봐 주세요』, 『주간 조선』, 1693호, 2002.3.7.

엄기호, 『포르노, All Boys Do It!』, 우리교육, 2000.

유지나, 『1990년대 한국영화』, 유지나 외, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 81-141쪽.

이교동, 『젓소부인을 위한 변명 - 에로비디오의 정치경제학』, 『문화읽기 : 뼈에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 479-487쪽.

이윤중, 『포르노그래피, 바디 장르, 그리고 페미니즘: 1980년대 한국 에로영화에 대한 페미니즘 논의를 중심으로』, 『문화/과학』 75호, 2013, 244-271쪽.

_____, 『한국 에로영화와 일본 성인영화의 관계성 - 〈애마부인〉을 중심으로 본 양국의 1970-80년대 극장용 성인영화 제작관행』, 『대중서사연구』 제21권 2호, 2015, 81-117쪽.

- 이효인, 『영화로 읽는 한국 사회문화사 - 악몽의 근대, 미몽의 영화』, 개마고원, 2003.
- 장석용, 『유니크한 코리언 포르노그래피 선언 - 〈너에게 나를 보낸다〉 탐사』, 김태원 엮음, 『멜로드라마/조폭/예술영화 - 1994년 이후 뉴 코리언 시네마의 흐름』, 현대미학사, 2003, 19-40쪽.
- 정성일, 『제도와 싸우다 망가져버린 장선우의 비극』, 월간 『말』 160호, 1999.10, 230-231쪽.
- 조흠, 『맑스, 프로이트, 그리오 〈O양의 비디오〉』, 『문화읽기 : 뼈라에서 사이버문화까지』, 현실문화연구, 2000, 489-517쪽.
- 제프리 T. 슈나프, 매슈 튜스 지음, 『군중들』, 양진비 옮김, 그린비, 2015.
- 호현찬, 『한국영화 100년 (개장 증보판)』, 문학사상사, 2003.
- Coward, Rosalind. *Female Desire : Women's Sexuality Today*. London: Paladin, 1984.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lee, Yun-Jong. *Cinema of Retreat : Examining South Korean Erotic Films of the 1980s*. Ph.D. Diss. University of California, Irvine, 2012.
- Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Schnapp, Jeffrey T. "Mob Pom," *Crowds* eds. Jeffrey T. Schnapp and Matthew Tiew. Stanford: Stanford University Press, 2006.

Abstract

Jang Sun-woo and Ero Video
- South Korean Transitional Film Pornographies of the 1990s

Lee, Yun-Jong(Dong-A University)

This study looks at the representational repetitions in the works of Jang Sun-woo's and ero-video films as exemplary cinematic eroticism of the 1990s in South Korea by redefining them as 'transitional films pornographies' and the repetitions as their main trait. Jang's and ero-video films have not only daringly developed South Korean cinematic eroticism, which was quite tenuous in the 1970s and 1980s, by traversing the mainstream and non-mainstream film-scenes as well as high and low arts and popularizing porn, but has also prepared for the 'pornification of everyday life' that characterizes the twenty-first century. What I mean by the 'pornification of everyday life' is not only the ubiquity of the literal porn, namely the adult motion picture but also the turning of our everyday lives into porn in its broadest sense as seen from food porn, political porn, and mob porn. This paper focuses on the repetitions in Jang's *To You from Me* and *Lies* as well as an ero-video film, *Madame Holstein Cow Is Cheating* as the characteristic of the transitional porn.

(Key Words: Jang Sun-woo, Ero Video, Repetition, Transitional Porn, Ero, Pornification of Everyday Life, Food Porn, Political Porn, Mob Porn, To You from Me, Lies, Madame Holstein Cow Is Cheating)

논문투고일 : 2016년 10월 15일

심사완료일 : 2016년 11월 2일

수정완료일 : 2016년 11월 13일

게재확정일 : 2016년 11월 15일