

# 1990년대 중반 이후 한국영화에서의 근과거 재현\*

이호걸\*\*

1. 들어가며: 한국영화의 황금기와 97년 체제
2. 1997년을 전후한 시기의 한국영화의 근과거 재현
3. '탈-'의 영화들: 2000년대의 근과거 재현
  - 3-1. 탈-냉전주의
  - 3-2. 탈-민족주의
  - 3-3. 탈-민중주의
  - 3-4. 탈-근대
4. 되돌리다: 2010년대의 근과거 재현
  - 4-1. 냉전주의
  - 4-2. 민족주의
  - 4-3. 민중주의
  - 4-4. 탈-탈근대
5. 나오며: 영화와 한국의 미래

## 국문요약

이 논문은 1990년대 중반 이후 한국영화에서의 근과거 재현의 양상을 정리하고 비평하기 위한 것이다. 영화들의 과거재현이 구성하는 대중적 역사관의 양상들을 포착하고 비평하는 것을 중심으로 하며, 그 과정에서 신자유주의와 포스트모더니즘을 중심으로 하는 97년 이후의 사회적, 문화적 맥락을 적극적으로 고려한다.

1990년대에는 소수의 영화들이 근대적 역사관에 상응하는 방식으로 과거를 다루었다. 2000년대에는 많은 영화들이 과거를 배경으로 한다.

---

\* 이 논문은 2016년도 부산외국어대학교 학술연구조성비에 의해 연구되었음.

\*\* 부산외국어대학교 영상언론융합학과 조교수

이 시기 과거 재현의 특성은 ‘탈’의 경향으로 규정될 수 있다. 탈냉전주의적인 한국전쟁기의 재현, 탈민족주의적인 식민지기의 재현, 탈민중주의적인 민중의 이미지 등이 발견되며, 일상과 문화에 대한 관심이 공통적으로 나타난다. 이러한 특성은 포스트모던한 다원주의로 요약될 수 있으며, 이는 신자유주의의 문화적 표현이라고 할 수 있다.

2010년대는 2000년대에 벗어나고자 했던 것으로 복귀하려는 경향이 나타났다. 전쟁영화에서는 냉전주의, 식민지기 재현에는 민족주의가 귀환했고, 피억압의 대상이자 저항의 주체로서의 민중형상도 귀환했으며, 미시적인 일상과 문화보다는 거시적인 정치, 경제, 사회의 거시적 변동이 중시되었다. 이는 근대적인 역사관으로의 귀환이라기보다는 탈근대적 상황에서의 과거재현의 교착으로 볼 수 있는 것이었으며, 97년 체제의 교착을 반영하는 것이기도 했다.

이 논문은 황금기 한국영화사, 혹은 97년 체제의 영화사에 대한 비평 작업의 일부로서의 의미를 가진다. 또한 근과거 재현의 모든 양상을 검토함으로써 전체의 흐름을 드러내는 작업으로서의 의의 또한 가진다.

(주제어: 과거, 역사, 재현, 97년 체제, 21세기 한국영화, 포스트모던)

## 1. 들어가며: 한국영화의 황금기와 97년 체제

이 글은 1990년대 중반 이후부터 현재에까지 이르는 시기 동안의 한국영화들에서 나타난 근과거 재현의 양상을 정리하고 비평하기 위한 것이다. 이 시기 동안 한국영화는 양적, 질적으로 이전의 어느 시기보다도 더 풍부하고 역동적이었다.<sup>1)</sup> 그런 이유에서 이 시기를 한국영화의 황

1) 1990년대 초부터 상업영화의 수준이 높아지기 시작했다. <은행나무 침대>(1996), <쉬

금.기로 명명할 수 있을 것이다. 이 글은 황금기의 한국영화의 역사를 쓰기 위한 기획의 일부이며, 특히 근과거를 재현하는 양상들에 주목하고자 한다. 이 시기 동안 많은 영화들이 근현대의 시기를 다양한 양상으로 제시해 왔다. 특히 2000년경부터 그러한 재현이 본격화되었으므로, 이 글은 21세기 영화들이 재현하는 20세기의 양상들에 대한 것이라고 할 수도 있다. 그 양상들이 보여주는 여러 특성들을 검토, 분류하고 그 시계열적 변화를 추적하고자 한다.

이 과정에서 ‘대중적 역사관’이 어떠한가에 대한 질문이 제기될 것이다. 영화의 과거재현은 역사에 대한 관객대중들의 통념들을 반영, 구성하기 때문이다. 즉, 역사를 다루는 영화는 “역사지식 사회 안에서 현존하는 방식과 형태”들 중 하나로서 ‘역사문화’의 일부를 구성한다.<sup>2)</sup> 물론 허구로서의 영화가 항상 ‘진실한 과거’로서의 역사를 재현하려 드는 것은 아니다. 환상적 세계의 상상에만 집중해서 과거가 단지 배경으로서만 기능하는 경우들도 흔하다. 하지만 그럼에도 불구하고 과거의 재

리(1998) 등이 그러한 수준상승을 잘 보여주는 사례들에 해당한다. 이는 자연스럽게 관객 수의 증가로 이어졌다. 1992년 한국의 영화 관객 수는 4835만 명(한국영화 점유율 20.50%)이었던 것이, 2004년에는 1억2335만 명(54.50%)으로 증가했다. 2000년대에 들어서도 성공적인 상업 영화들이 양산은 지속되었고, CJ 등의 영화 대기업의 탄생과 함께 영화산업의 규모도 크게 증대되었다. 2009년의 관객 수가 1억5360만명(49.0%), 2014년에는 2억1505만명(50.1%)인 것에서 알 수 있듯이 이러한 성장세는 최근까지 계속되어 왔다. 이와 함께 이 시기에는 한국영화가 유럽의 주요 국제영화제에서의 수상하는 일들도 잦아졌다. 이는 1990년대 이전에는 볼 수 없었던 현상으로 한국영화의 예술적 수준 또한 향상되었음을 알려주는 대목이다. 여러 가지 면에서 볼 때 1990년대 중반 이후 지금까지의 시기는 한국영화사의 황금기임에 분명하다. 이상의 주요 수치는 이정우, 『한국영화산업의 구조적 변화에 관한 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2001, 54쪽, 영화진흥위원회 홈페이지(<http://www.kofic.or.kr/>)에 제시된 것을 근거로 했다.

2) 김유경, 『국민국가의 집단기억과 역사교육·역사교과서』, 『창작과비평』 2002년 봄호(115호), 396쪽.

현은 언제나 어느 정도는 역사에 대한 감각과 관념을 담게 마련이다. 이것이 과거에 대한 영화적 재현을 포괄적으로 ‘역사문화’의 범주에 포함시켜야 하는 이유다. 그것은 학술적 논의를 포함하는 역사담론과의 접촉을 통해 형성되는 것이므로, 그 관계가 어떠했는지에 대해 관심을 기울일 필요가 있다. 그러나 영화가 구성하는 역사는 그 자체로 자율성과 특이성을 가진다. 따라서 그것이 무엇인지를 살피고 따지는 것 또한 중요한 문제이다.

이 글이 대상으로 삼는 과거는 근대 이후의 시기에 국한된다. 구한말, 일제시대, 해방기, 전쟁기, 그리고 전후 현대기 등으로 이 시대를 구분해 볼 수 있다. 각 시기는 특정한 정치적 주제와 연관되어 재현되는 경향이 있어 왔다. 구한말과 일제 강점기는 민족주의, 해방기와 전쟁기는 냉전주의, 현대기는 독재정치와 이에 대한 저항과 관습적으로 연관되어 왔다. 이러한 관습이 변형 혹은 반복되는 양상을 살펴야 할 것이다. 한편, 근현대기는 현재와 함께 한 시대를 구성하기 때문에, 근대 이전의 먼 과거에 비해 훨씬 더 강력한 현재적 관심의 대상이 되게 마련이다. 현재의 쟁점들이 선명하게 제시되고 이들에 대한 여러 관점들이 서로 대립, 결합, 협상하는 시간대인 것이다. 이는 근과거 재현의 의미들을 포착하기 위해서는 당대의 사회적 맥락에 대한 충실한 고려가 필수적임을 뜻한다.

한국영화 황금기로의 전환 시점은 사회 전체로 보았을 때에는 ‘97년 체제’의 성립과 맞물린다.<sup>3)</sup> 따라서 97년 체제의 맥락 속에서 이 시기 영화들을 살펴보는 것이 필요하다. 97년 체제는 IMF사태 이후 “재산권의

3) 한국 현대사에서 체제는 정치체제(regime)나, 포괄적인 사회적 체계(system)을 가리키는 말로서 사용되어 왔다. 정치적 민주화와 6공화국의 출발점을 기준으로 하는 ‘87년 체제’는 전자의 의미가 강하다. 반면 97년 체제는 경제중심적인 것이므로 후자의 의미가 더 강하다고 볼 수 있다. 다음을 참조. 김종업 편, 『87년 체제론』, 창비, 2009, 11-26쪽.

극대화"를 위한 이념, 실천, 제도로서의 신자유주의의 전면화를 중심으로 한다.<sup>4)</sup> 경제의 금융화, 공공부문 민영화, 노동 유연화, 시장 개방 등을 통해 자본축적은 지속될 수 있었으나 중산층의 붕괴, 청년층의 위기로 대표되는 심각한 수준의 사회적 양극화의 부정적 결과를 낳았다.<sup>5)</sup>

이러한 사회경제적 맥락과 함께 정치세력의 교체를 통한 민주주의의 부침 또한 함께 고려되어야 한다. 민주화 세력의 집권이 1998년에 시작되어 자유민주주의가 강화된 10년의 시기가 이어진다. 그러나 2008년 보수우익 정권의 수립으로 인해 그 이후에는 민주주의와 정치적 자유주의가 계속해서 위축되어 왔다.<sup>6)</sup> 이 시기 동안 시장에서의 불평등과 불공정은 계속되었는데, 독점자본이 시장 내에서 획득하는 지대추구적인 부당이익의 행태는 경제적 의미에서의 민주주의 또한 이 시기 동안 나쁜 상태에 처해 있었음을 뜻한다.<sup>7)</sup>

대중매체로서 영화는 언제나 사회적 맥락과 깊은 관계를 가지기 마련이다. 실제로 한국영화는 시대적 변화에 언제나 긴밀하게 반응해 왔다.

4) 지주형, 『한국 신자유주의의 형성과 기원』, 책세상, 2011, 11쪽.

5) 상위 1%의 소득집중도는 1997년까지 7%정도를 유지해 오다가 그 이후 계속 증가하여 2008년에는 11.5%를 기록했다. 상위 소득자 10%의 경우 외환위기 이전 30%정도였던 것이 2008년에는 44.1%까지 상승했다. 김낙년, 『한국의 소득집중도 추이와 국제비교』, 낙성대경제연구소, 2012, 14쪽.

6) 정치적 표현과 참여의 자유가 점차 위축되고 있는 것은 다양한 종류의 지수를 통해서도 확인된다. 언론자유지수도 그 중 하나이다. 김종철, 『박근혜 4년, 한국 언론자유는 세계 70위로 급락했다』, 『프레시안』, 2016.10.11. <http://www.pressian.com/news/article.html?no=142497>

7) 경제적으로는 자유주의, 정치적으로는 보수주의를 특징으로 하는 정치이데올로기를 신보수주의라고 한다. 이는 1950년대 냉전을 배경으로 탄생했으며, 1970년대 복지국가를 비판하며 등장했다. 미국의 로널드 레이건, 영국의 마가렛 대처의 신우익(New Right)이 여기에 속한다. 폴 슈마커, 『정치사상의 이해II』, 양길현 역, 오름, 2007 175-179쪽; 김홍우 외, 『정치학의 이해』, 박영사, 2002, 68쪽. 2008년 이후 냉전반공주의를 보수하는 것을 중심으로 민주주의와 정치적 자유의 침해가 이루어졌다는 점을 고려할 때 이 시기의 한국정치는 신보수주의적 헤게모니 하에 있었다고 볼 수 있다.

예컨대 6월 항쟁의 결과 성립된 '87년 체제'는 1980년대 말~1990년대 초 코리안 뉴 웨이브 영화들의 등장과 깊이 관련된다. 87년 체제 성립의 주요한 동력이 되었던 민족, 민주주의적 지향은 뉴 웨이브를 구성하는 영화들의 공통된 주제이기도 했던 것이다. 1997년 이후 지금까지 계속되는 황금기의 한국영화들의 경우에는 당연하게도 97년 체제와의 관련성을 살펴야 한다. 즉, 이 시기 영화들이 근과거를 재현하는 향상들은 경제적 자유주의의 강화, 민주주의와 정치적 자유의 부침, 사회적 양극화의 강화 등과 같은 키워드들을 중심으로 설명되어야 한다.

문화적으로는 '포스트모더니즘'의 논제가 중요하다. 1970년대 이후 사상과 예술에서 광범위하게 나타났던 계몽주의적 진, 선, 미에 대한 해체 경향이 1990년대 한국에 도래했기 때문이다. 이는 현실 사회주의의 몰락으로 인해 강력해진 신자유주의 헤게모니와 궤를 같이 하면서 민중, 계급, 민족의 해체 양상으로 나타났다. 하지만 이는 냉전기 개발국가의 이데올로기의 해체 또한 동시에 수행했다. 1980년대 서구의 포스트모더니즘 논쟁에서는 두 가지의 관점이 대립했다. 이를 보편, 통일, 이성, 진보 등과 같은 계몽주의적 사유틀로부터의 해방으로 보는 관점과, 극단적으로 관철된 자본주의의 작동의 문화적 산물이자 그것을 정당화하는 이데올로기로 보는 관점이다.<sup>8)</sup> 이러한 대립은 포스트모더니즘이 사실

8) 포스트모더니즘에 대한 적극적인 옹호의 가장 선명한 사례는 벨쉬의 주장에서 발견된다. 그는 “대서사에 대한 불신과 회의”를 중심으로 포스트모더니즘을 정의한 리오타르의 논의를 계승하면서, 이를 인간 사유에서 언제나 존재해 왔던 급진적인 다원주의의 현대적 양상으로 정의한다. 그에 따르면 “포스트모더니즘의 미래상은 철저히 긍정적이다.” 이와 대립되는 관점은 제임슨의 주장에서 잘 나타난다. 그는 포스트모더니즘을 “과거와 미래를 일관된 경험으로 엮을 수 있는 능력을 상실한” 것의 결과로 파악하고, 후기자본주의의 기술적 네트워크를 단지 승고로 재현하는 포스트모더니즘의 인식불능을 비판한다. 그리고 “인식적 지도그리기”란 이름으로 총체성의 구성을 제한한다. 장 프랑소아 리오타르 『포스트모더니즘의 조건』, 유정완 외 역, 민음사, 1992, 34쪽; 볼프강 벨쉬, 『우리의 포스트모던적 모던 1』, 박민수 역, 책세상, 2001, 118쪽; 프레드리

두 가지의 가능성을 모두 가지기 때문이라 할 수 있다. 근과거 재현을 포함한 97년 체제의 영화의 여러 특성들을 이해하는 데 있어서도 두 관점이 모두 고려될 필요가 있다.

이 시기 영화들의 근과거 재현에 대해서는 이미 많은 논의들이 이루어졌다. 그만큼 이는 두드러진 영화사적 현상이었고, 침예한 문화적 쟁점이 될 수 있는 것이기도 했다. 기존의 논의들은 특정한 시기, 특정한 사건의 재현에 초점을 맞추는 방식으로 이루어졌다. 예컨대 식민지기의 재현, 한국전쟁의 재현, 광주항쟁의 재현 등과 같은 방식으로 논의되던 것이다. 이 글은 이와는 다른 시각으로 이 영화들에 접근하고자 한다. 보다 멀리 떨어져서 이 시기 동안의 근과거 재현의 전체 양상을 한 눈에 조망하려는 것이다. 기존의 논의를 통해서 보다 자세하게 다뤄진 사항들이 이 글에서 다시 반복되는 대목들도 있다.<sup>9)</sup> 그 부분들을 이 논의에 포함시킨 것은 전체 흐름을 조망하기 위해서이다. 그랬을 때 2000년경부터 시작된 흐름이 2000년대 말에 전환되는 큰 흐름의 변화를 볼

제임슨, 『포스트모더니즘 후기자본주의 문화논리』, 강내희 역, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989, 139-200쪽.

- 9) <태극기 휘날리며>, <웰컴 투 동막골>의 탈냉전주의에 대해서는 <포화 속으로>, <고지전>과의 비교와 함께 이미 자세하게 논의된 바 있다. 태지호·황인성, 『영화에서 드러나는 한국전쟁에 대한 집단기억 만들기-〈태극기휘날리며〉, 〈웰컴 투 동막골〉, 〈포화 속으로〉, 그리고 〈고지전〉 사례분석을 중심으로』, 『한국언론학보』 58권 6호, 한국언론학회, 2014, 279-302쪽; 2000년대 식민지기 재현의 (탈)민족주의적 특성들에 대해서는 다음의 논의를 통해서 이미 자세하게 논의된 바 있다. 김시무, 『정성을 배경으로 한 사극에 나타난 민족 담론』, 『영화연구』 40호, 한국영화학회, 2009, 37-70쪽; 조영주, 『2000년대 한국 역사영화의 식민지 시대 재현에 관한 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2009; 최근의 향수영화들의 탈역사성에 대해서는 다음의 논의를 통해 제기된 바 있다. 권은선, 『신자유주의 시대의 문화상품-1990년대를 재현하는 향수/복고 영화와 드라마』, 『영상예술연구』 25호, 영상예술학회, 2014, 35-55쪽; 태지호, 『문화적 기억으로서 '향수영화'가 제시하는 재현방식에 관한 연구: 영화 <써니>(2011), <건축학개론>(2012)의 '기억하기'방식을 중심으로』, 『한국언론학보』 57권 6호, 한국언론학회, 2013, 417-440쪽.

수 있게 된다.

그 내용을 간단히 살펴보면 다음과 같다. 2000년대에는 기존의 관습으로부터 벗어나고자 하는 강한 추동력이 작동했던 시기이다. 이전의 근과거 재현의 주요한 주제적 관습인 냉전주의, 민족주의, 민주주의로부터의 이탈이 두드러진 경향이었다. 이는 심층의 구조가 아닌 표층의 일상에, 정치경제의 층위가 아닌 문화적 층위에 관심이 집중되는 것과 함께 했다. 하지만 2010년대의 양상은 이와 정반대 쪽을 향하고 있다. 냉전, 민족, 민주주의가 복귀하고 일상과 문화는 후퇴하고 있는 것이다. 이러한 변화는 지난 20여 년 동안의 근현대사에 대한 학계와 대중의 다양한 시각들과 영향 관계에 놓여 있다. 이는 또한 97년 체제의 사회적 조건으로서의 경제적 자유주의의 강화, 민주주의와 정치적 자유의 부침, 사회적 양극화의 강화 등에 대한 문화적 표현의 한 양상이기도 했다.

## 2. 1997년을 전후한 시기의 한국영화의 근과거 재현

1990년대 후반기의 한국영화에서 과거는 매우 선호되지 않는 소재였다. 과거를 배경으로 하는 영화가 한 해 동안 한두 편 제작되고 있을 뿐이었다. 예를 들어, 1997년 개봉작들 중에서 과거를 배경으로 하는 영화는 오직 <창>(1997) 한 편 뿐이었다. 그나마도 이는 1970년대 말부터 당대까지를 배경으로 하고 있어서 온전히 과거를 다루는 영화라고 보기 어려운 면이 있었다. 이는 2000년 이후 과거배경의 영화가 매우 많아진 것과는 대별되는 현상으로, 이 시기 영화의 과거재현의 양상들 중에서 눈에 띄는 첫 번째 특성이라고 할 수 있다. 그러면 질적인 양상들은 어떠한가?

한 윤락여성의 삶의 궤적을 추적하는 <창>은 오랜 과거재현의 관습을 따르고 있다. 그의 신산한 삶은 민중, 혹은 민족의 역사를 은유한다. 이는 한민족의 역사를 고난으로 점철된 것으로 그리면서 이를 거지 처녀의 삶에 비유했던 함석헌의 생각에,<sup>10)</sup> 민족의 처지를 겁탈당할 위기의 여성의 상황에 은유했던 <아리랑>(1926)에까지 이어지는 관습적인 상상력이다. 한국전쟁기 미군부대 근처의 한 농촌마을을 배경으로 하는 <아름다운 시절>(1998) 또한 동일한 관습을 따른다. 마을 속 가족들의 남성의 부재 혹은 무능이 초래하는 여성의 성적 위기와 고난은 전쟁기 민족의 상황을 은유한다.

과거의 전쟁기 영화들이 자주 드러냈던 냉전적 반공주의는 전혀 보이지 않는다. 도덕적인 이분법에 입각해서 북한과 공산주의에 대한 선명한 적대의 관념을 주제로 하고, 적들에 의한 침탈과 그것에 대한 영웅적인 대응을 서사의 열개로 삼는 것이 오랜 관습이었다. 이는 냉전주의에 기초한 권위주의 정권이 무너진 1987년 이후에는 더 이상 영화에 등장하지 않았다. 그것을 대체하는 것은 좌우의 이념에 대한 중립적인 민족주의적, 휴머니즘적 시각이었다. <남부군>(1990), <그 섬에 가고 싶다>(1993) 등이 이미 그러한 시각을 보여준 바 있으며, <아름다운 시절> 역시 마찬가지이다.

<창>은 주인공의 삶의 각 국면들에 플롯의 시간을 공평하게 분배하며 이를 연대기적으로 구성한다. 이는 일종의 객관성을 창출하는 효과를 내며, 영화적 시선에 역사쓰기의 태도를 함축한다. <아름다운 시절>은 영화의 상당 부분이 고정된 롱 샷으로 이루어져 있으며, 롱 테이크 촬영분을 다수 포함한다. 이는 명백히 객관적 시각을 구축하기 위한 것으로, 이를 통해 역사쓰기의 태도가 매우 명시적으로 드러난다. 특히 한 마을

10) 함석헌, 『뜻으로 본 한국 역사』, 한길사, 2003, 110쪽.

의 사건들을 중심으로 서사를 전개해 나가는 과정 중간 중간에, 당대의 거시적인 역사적 사건들을 담은 간자막 화면을 제시함으로써 그러한 태도가 더욱 선명해진다.

과거를 재현함에 있어서 역사를 강하게 의식하는 이러한 태도는 당시 한국영화를 대표했던 흐름인 코리안 뉴 웨이브 영화들에 의해서도 공유되고 있었다. 이는 1980년대 사회운동의 역사의식을 계승한 것으로, 민중 중심의 민족이 주체가 되는 역사의 혁명적 진보에 대한 비전이 그 구체적 내용이었다.<sup>11)</sup> 그러한 견지에서 민중과 민족의 고난과 저항을 중심으로 과거가 재현되었다. <아름다운 청년 전태일>(1995)은 민중의 주축으로서의 노동계급의 실천이 타올랐던 역사적 순간을, <꽃잎>(1996)은 반민중적 국가권력의 무자비한 폭력의 기억을, <이재수의 난>(1998)은 구한말 봉건권력과 제국주의 외세에 대한 민족적, 민중적 저항을 그렸다.

이 시기 영화들의 과거 재현은 다음과 같은 몇 가지의 특성을 공유하고 있었다. 첫째, 이들은 하나의 진실한 과거의 모습이 존재한다는 믿음을 가지는 것처럼 보인다. 이는 영화가 그것을 포착하는 것, 혹은 그렇지 않는 것과는 별개의 문제였다. 둘째, 과거는 거대한 힘들이 충돌하는 장이며, 그 충돌은 거대한 서사를 창출하며 역사의 중심을 이루는 것으로 생각되었다. 2000년대 과거재현에서 부상했던 개인, 문화, 일상은 아직 주변적인 것에 불과했다. 셋째, 과거는 억압, 착취, 굴욕, 고난과 같은 요소들을 중심으로 형상화되었다. 그것은 이 영화들이 모두 ‘극복’을 중

11) 1970년대에 기원을 두는 민족주의 문화운동은 1980년대가 되면서 점차 민족의 주체를 민중으로 설정하는 방식으로 변화해 갔으며, 영화운동 또한 기본적으로 이와 동일한 입장 위에 있었다. 영화운동가 이정하가 한 대담에서 “민족영화운동의 주체를 원론적인 의미에서는 민족민주운동의 주체인 근로민중”으로 잡아야 한다고 발언했던 것에서도 이를 확인할 수 있다. 민족영화연구소 편, 『현단계 영화운동의 점검과 모색』, 『민족영화』 2호, 친구, 1990, 21쪽.

심으로 서사를 구축했음을 뜻한다. 과거를 현재에 의해 지양되어야 하는 모순의 시공간으로 설정하는 것은 역사의 진보에 대한 신념을 함축한다.

사실 이러한 과거재현의 특성들은 1990년대에 국한된 것은 아니다. 오랫동안 한국영화가 과거재현에 전제해 왔던 태도들이기도 하다. 뉴웨이브 영화들은 민중적, 민족적 역사만을 진실한 것으로 여겼지만, 기존의 냉전주의적 전쟁영화들도 스스로 진실을 말하고 있다는 믿음을 부지불식 중에 갖고 있었다. 뉴웨이브 영화들이 제기했던 아래로부터의 역사와 그들이 거부했던 위로부터의 역사는 거대서사를 중심으로 한다는 점에서는 서로 동일했다. 냉전주의적 전쟁영화도, 노동자 열사의 전기영화도 모두 강렬한 고통을 다루고 있다는 점에서는 공통적이었으며, 양자 모두 특정한 진보의 방향을 제기하고 있었던 것이다.

2000년대에 들어서면서 과거를 다루는 영화들이 점차 증가하기 시작한다. 한국인들이 영화관에서 과거를 보는 것도 나쁘지 않다고 판단하기 시작했던 모양이다. 그런데 세기전환기에 단지 양적인 변화만 일어난 것은 아니었다. 2000년대의 영화들은 과거재현에 있어서 이전과는 질적으로 완전히 다른 태도를 보여주기 시작했던 것이다.

〈표: '과거' 배경의 주요 영화〉<sup>12)</sup>

연도	구분	영화	편수		비고 (독립영화)
			1	2	
1995	현대	〈아름다운청년전태일〉	1	1	〈검은나뭇잎에희나 백성〉(현대)
1996	전근대	〈은행나무집대〉	1	3	
	현대	〈꽃잎〉 〈나에게오라〉	2		
1997	현대	〈창〉	1	1	
1998	한국전쟁	〈아름다운시절〉	1	1	
1999	전근대	〈이재수의난〉	1	2	
	현대	〈내마음의풍금〉	1		
2000	전근대	〈단적비연수〉 〈비천무〉 〈춘향년〉	3	5	
	근대	〈아나키스트〉	1		
	현대	〈동감〉 〈박하사탕〉	1		
2001	전근대	〈무사〉	1	4	
	한국전쟁	〈홍수선〉	1		
	현대	〈번지점프를하다〉 〈친구〉	2		
2002	전근대	〈싸울아비〉 〈취화선〉	2	7	
	근대	〈YMCA야구단〉	1		
	현대	〈챔피언〉 〈품행제로〉 〈해적디스크왕되다〉 〈KT〉	4		
2003	전근대	〈황산벌〉 〈낭만자객〉 〈천년호〉 〈스캔들〉 〈청풍명월〉	5	11	
	근대	〈아리랑〉	1		
	현대	〈실미도〉 〈쇼쇼쇼〉 〈나비〉 〈이중간첩〉 〈살인의추억〉 〈클래식〉	5		
2004	한국전쟁	〈태극기휘날리며〉	1	10	
	현대	〈역도산〉 〈바람의파이터〉 〈슈퍼스타갑사용〉 〈아홉살 인생〉 〈인어공주〉 〈효자동이발사〉 〈말죽거리잔혹사〉 〈알포인트〉 〈하류인생〉	9		
2005	전근대	〈왕의남자〉 〈혈의누〉 〈친군〉 〈형사〉 〈무영검〉	5	8	
	근대	〈청연〉	1		
	한국전쟁	〈웰컴투동막골〉	1		
	현대	〈그때그사람들〉	1		
2006	전근대	〈중천〉 〈음란서생〉	2	4	
	현대	〈잘살아보세〉 〈그해여름〉	2		

12) '근대'는 구한말, 식민지기, '현대'는 전후기를 뜻한다. 연대는 개봉일을 기준으로 한

2007	전근대	〈궁녀〉 〈전설의고향〉 〈황진이〉	3	9	
	근대	〈기담〉	1		
	현대	〈스카우트〉 〈오래된정원〉 〈사랑〉 〈그놈목소리〉 〈만남의광장〉 〈별빛속으로〉 〈천년학〉 〈어머니는울지않는다〉 〈화려한 휴가〉	8		
2008	전근대	〈쌍화점〉 〈신기전〉 〈1724기방난동사진〉 〈미인도〉	4	12	
	근대	〈모던보이〉 〈원스어폰어타임〉 〈다짜마와리〉 〈라디오 테이즈〉 〈놈놈놈〉	5		
	한국전쟁	〈소년은울지않는다〉	1		
	현대	〈고고70〉 〈남은번곳에〉	2		
2009	전근대	〈전우치〉 〈불꽃처럼나비처럼〉	2	3	〈여행자〉(현대)
	근대	〈그림자살인〉	1		
2010	전근대	〈방자전〉 〈구르믈벗어난달처럼〉	2	3	〈꽃비〉(한국전쟁), 〈계몽영화〉(현대)
	한국전쟁	〈포화속으로〉	1		
2011	전근대	〈평양성〉 〈최종병기환〉 〈조선명탐정:각시투구꽃의비밀〉 〈혈투〉	4	9	〈스파이파파〉(현대)
	근대	〈마이웨이〉	1		
	한국전쟁	〈고지전〉 〈적과의동침〉	2		
	현대	〈씨니〉 〈퍼펙트게임〉	2		
2012	전근대	〈나는왕이로소이다〉 〈광해〉 〈바람과함께사라지다〉 〈후궁〉	4	8	〈동학, 수운최계우〉(전근대) 〈미운오리새끼〉(현대)
	근대	〈가비〉	1		
	현대	〈건축학개론〉 〈강철대오:구국의철가방〉 〈남영동1985〉	3		
2013	전근대	〈관상〉	1	2	〈청야〉(전쟁) 〈지슬〉(전쟁)
	현대	〈변호인〉	1		
2014	전근대	〈명량〉 〈역린〉 〈상의원〉 〈해적: 바다로 간 산적〉 〈군도: 민란의 시대〉 〈조선미녀삼총사〉	6	9	〈봄〉(현대)
	현대	〈국제시장〉 〈변호인〉 〈나의 독재자〉	3		
2015	전근대	〈순수의 시대〉 〈사도〉 〈간신〉 〈조선명탐정: 사라진 놈의 딸〉 〈협녀, 칼의 기억〉 〈도리화가〉 〈조선마법사〉	7	17	
	근대	〈대호〉 〈경성학교: 사라진 소녀들〉 〈암살〉	3		
	한국전쟁	〈손님〉 〈서부전선〉	2		
	현대	〈강남 1970〉 〈허삼관〉 〈씨시봉〉 〈극비수사〉 〈연평해전〉	5		

것이다. 충무로 상업영화들을 중심으로 정리했으며, 비교란에는 저예산 독립영화들 중 일부를 기재했다. 전수조사 후에 작성한 것이나 완전히 정확하지는 않을 수 있다.

2016	전근대	〈봉이 김선달〉 〈고산자: 대동여지도〉	2	9
	근대	〈동주〉 〈귀향〉 〈아가씨〉 〈덕혜옹주〉 〈밀정〉	4	
	한국전쟁	〈인천상륙작전〉	1	
	현대	〈탐정 홍길동: 사라진 마을〉 〈시간이탈자〉	2	

### 3. ‘탈’의 영화들: 2000년대의 근과거 재현

2000년대 들어서 많은 영화들이 과거를 다루기 시작한다. 그런데 1990년대 후반과는 달리 이 영화들의 상당수는 역사쓰기의 태도에 기초하고 있지 않았다. 물론 그런 태도가 아예 없었던 것은 아니지만 흥미로운 상상력을 펼치는 것에 주안점을 두는 것이 보다 일반적이었다. 그러나 그럼에도 불구하고 이 영화들도 역사담론과의 일정한 영향관계 속에서 만들어졌고, 그 자체로 대중의 역사적 감각을 담고 있었던 것으로 보아야 한다. 즉, 이 영화들 또한 역사문화의 중요한 일부였던 것이다. 물론 그러한 역사적 의미들은 보다 암시적이고 징후적인 방식으로 드러난다.

이 시기 영화들이 과거를 재현하는 데 있어서 보여주었던 특성들을 포괄적으로 요약할 수 있는 단어가 있다면 그것은 바로 ‘탈(post)’이라는 접두사일 것이다. 과거 재현의 관습이 전경화했던 정치적 태도들로부터의 이탈이 두드러지기 때문이다. 크게는 탈-냉전, 탈-민족, 탈-민중주의의 움직임이 눈에 띈다. 이러한 이탈은 심층의 거시적 구조보다는 표면의 미시적 일상에 집중하는 방식으로의 변화를 수반했다. 이러한 과거에 대한 재현방식의 변화는 대중적인 역사관의 변화를 함축하고 있는 것이며, 2000년대 정치, 경제, 사회적 맥락에 긴밀히 연동되어 있다.

중요한 것은 경향을 보는 것이라고 판단된다.

### 3-1. 탈냉전주의

1990년대부터 시작된 냉전주의에 대한 성찰은 2000년대에 들어서 상업적인 문맥 속에 놓이는 동시에 더욱 강화되었다. <실미도>(2003), <태극기 휘날리며>(2004), <웰컴 투 동막골>(2005)이 대표적인 사례들이다. 첫 번째 영화는 냉전이 정점에 이르렀던 1970년대 전반기, 다른 두 편은 한반도 냉전의 기원인 한국전쟁 시기를 각각 배경으로 한다.

<태극기 휘날리며>는 한국전쟁기 한 가족의 비극적인 붕괴에 대한 이야기이다. 함께 징집된 동생의 제대를 위해서 형이 전쟁기계가 되어간다는 설정은 1980년대 이전 전쟁영화의 영웅들이 반공, 애국 등과 같은 이념적 기치 하에서 활약했던 것과 크게 대조된다. 그 이탈의 방향 중 하나는 민족주의적인 것이다. 냉전은 민족의 비극을 초래했다는 것이다. 또 다른 방향은 휴머니즘적인 것, 보다 정확히 말하자면 개인주의적인 것이다. 남북의 이념적 대립, 전쟁, 그리고 냉전은 개인적 자유와 행복을 박살내어 버렸기 때문이다.

<실미도>는 정치적으로 금기시되어 제대로 알려지지 않았던 북파특수부대원들의 끔찍한 운명을 다룬다. 신원이 말소된 채로 살인기계로 훈련받은 그들은 남북 관계가 완화되면서 불필요한 존재가 된다. 냉전의 완화가 그들 죽음의 직접적인 원인이지만, 사실 냉전 자체가 그들의 비극의 원인이다. 그들로부터 인간적 존엄성을 빼앗은 것은 냉전이라는 극단적인 정치적 적대가 초래한 국가폭력이기 때문이다. 탈냉전의 태도에 있어서 민족 내 적대의 해소와 화해의 지향이 한 축이라면, 다른 한 축은 냉전기 국가폭력의 과도함과 야만성에 대한 자유주의적 비판이다. <실미도>는 이 중 후자를 중심으로 한다.

두 영화 모두 전쟁장르의 관습들을 따른다. 전쟁의 스펙터클을 매혹

적으로 제시하는 동시에 전쟁에 대해 비판하는 <태극기 휘날리며>의 모순적 태도는 할리우드 전쟁 장르의 관습이다. 전쟁이 만들어내는 광기라는 주제는 이후 <고지전>(2011)에도 이어진다. <실미도>의 지옥훈련 시퀀스들의 표현방식과 인간의 소모품화에 대한 비판이라는 주제 또한 관습적이다. 물론 이 또한 베트남전 소재의 1970~80년 할리우드 영화들로부터 영향 받았다. 이 영화들의 탈냉전적 태도는 정치적 성찰의 표현이기도 했지만, 냉전주의 자체가 너무 진부한 관습이어서 더 이상 관객들을 소구할 수 없었기 때문이기도 하다.

한편, <실미도>의 경우 현대사의 금기에 도전하고 진실을 드러내고자 하는 태도를 담고 있다. 이는 MBC TV의 <지금은 말할 수 있다>(1999~2006)이나, '진실화해를 위한 과거사정리위원회'(2006~2010)의 활동과 공유하는 태도이다. 2007년 이후 디지털 영화제작의 시대가 열리면서 저예산 독립영화를 통해서 이러한 시도가 여러 차례 이루어졌다. 노근리 학살을 다룬 <작은 연못>(2010), 거창학살에 대한 <청야>(2013), 그리고 4.3항쟁에 대한 <지슬>(2013) 등이 이에 해당한다. <실미도>와 달리 이 영화들은 비관습적인 창의적 표현방식을 구사했다.

<웰컴 투 동막골>은 한국전쟁기 산 속 마을에서 마주친 남, 북, 미의 낙오병들의 화해와 공존에 대한 이야기다. 이념적 적대가 순박한 본원적 공동체 앞에서 무력해지고 만다는 설정은 이후에도 반복되어 온 탈냉전적 상상력이다. 휴전선이 강원도의 한 마을을 갈라놓자 땅굴을 통해 주민들이 몰래 왕래한다는 <만남의 광장>(2007)이 그러하다. 우연한 동거, 혹은 동행을 통해 서로의 인간적 면모를 발견하고 우정을 쌓는다는 설정은, 마을에 들이닥친 인민군들과의 주민들의 인간적 관계를 다루는 <적과의 동침>(2015), 남북의 낙오병이 동행하는 이야기인 <서부전선>(2015) 등에서도 발견된다.

탈냉전은 정의상 특정한 방향을 구성하는 것일 수는 없다. 실제로 냉전주의는 다양한 방향으로 분산되며 해체되었다. 하지만 그 와중에도 두드러지는 두 방향이 있었으니, 바로 민족주의와 개인주의이다. 그런데 이들은 서로 모순되는 면을 가진다. 민족주의 또한 개인의 자유를 훼손할 수 있기 때문이다. 이 시기 탈냉전의 영화들에서도 민족주의는 그 근저의 일부를 훼손당한 상태로 제시되는 경향이 있다. 그리고 이는 식민지기의 재현에서 두드러지는 ‘탈-민족’의 양상과 공명한다.

### 3-2. 탈-민족주의

냉전주의가 극우 지배세력의 이념이었던 것과 달리, 민족주의는 한국 사회에서 오랫동안 공리वाद과 같았다. 독재의 시대에도 민족주의는 지배 블록과 저항블록이 공유하는 가치였고, 민주화 이후에는 민중적 민족주의가 담론 장에서 상당한 정도의 영향력을 행사했다. 영화에서도 민족주의는 의심 불가능한 절대적 가치였고, 영화적 쾌락의 주요한 원천이기도 했다. 그런데 2000년대의 영화들에서는 이전에 볼 수 없었던 탈민족의 징후들이 나타난다. 특히 이는 식민지기를 배경으로 하는 영화들에서 두드러진다. 이 시기는 더 이상 민족적 억압과 저항으로만 점철된 것으로 재현되지 않는다.

그것의 시작은 〈YMCA 야구단〉(2002)이었다. 1910년 전후를 배경으로 하는 이 영화의 서사에서 초점은 정치가 아니라 야구에 맞춰져 있다. 정치가 배경이 되고 야구가 중심이 되는 식의 이러한 전도는 매우 중요한 의미를 산출한다. 이로써 야구와의 만남이 주는 즐거움이 국권 침탈의 고통을 넘어서게 되는 것이다. 이것이 바로 일제 침입자들에 맞서 “암행어사 출두요!”를 외치는 그 시대착오가 자괴와 비탄을 자아내기보다는

미소를 띠게 하는 이유이다. 국권이 상실되었다고 해서 호창(송강호)의 인생이 끝난 것은 아니지 않은가? 그 미소는 분명 이전의 한국영화에서는 결코 볼 수 없었던 유형인 것이다.

이 영화의 후일담을 상상해 보면 어떨까? 호창이 본격적으로 야구를 배우기 위해 일본에 유학을 떠나는 것도 가능할 것 같다. <청연>(2005)이 바로 그러한 이야기다. 이 영화에서도 민족의 현실은 개인적 욕망에 압도된다. 이번에는 야구가 아니라 비행기가 그 욕망의 대상이다. 비행사가 되는 꿈을 성취하기 위해서 일본인들에게 협조하는 것을 경원(장진영)은 거의 개의치 않는다. 식민지배의 상황은 그에게도 분명 질곡이다. 하지만 그것이 낳는 고통은 민족적이라기보다는 개인적인 것이다. 그것은 개인의 성취를 가로막는 질곡인 것이다.

<마이 웨이>(2011)는 보다 더 선명하게 탈민족주의적이다. 조선인 마라토너(장동진)가 부당하게 승리를 빼앗기고 징용되어 사선에 물리게 된다는 설정은 익숙한 민족적 울분을 자아낸다. 그런데 그가 일본인 라이벌(오다기리 조)와 함께 소련군 포로가 되면서 이전에 볼 수 없었던 쪽으로 영화가 향한다. 이 영화는 정치가 개인을 파괴하는 것을 고발하며, 민족애보다 우정이 중요하다고 주장한다. 영화 전체에서 가장 평온한 순간은 독일군에 함께 있을 때이다. 국적으로부터 자유로운 순간에 비로소 그들은 마음을 열고 친구가 된다. 다시 국적을 되찾아야 하는 순간이 오자 그들은 서로를 위해 국적을 교환한다. 그들은 한국인 혹은 일본인이기 이전에 같은 마라토너이고, 그 이전에 인간인 것이다.

이러한 탈-민족의 태도는 1990년대 이후 한국학계에서 이루어진 민족주의에 대한 성찰과 관련되어 있다. 민족을 초역사적 실체로 잘못 이해하는 경향과, 민족주의가 객관적인 역사인식을 해치는 이념적 과잉을 보여 왔던 양상이 비판되기 시작했으며,<sup>13)</sup> 2000년대에 들어서는 한국학

연구 장에서 민족주의의 상대화가 광범위하게 이루어졌던 것이다. 이는 민족주의의 견지에서는 압도적인 상실의 시대인 식민지기에 다른 의미를 부여하는 것을 가능케 했다. 가장 두드러졌던 관점은 ‘식민지 근대성’에 대한 것이었다. 이는 ‘수탈론’과 ‘식민지근대화론’을 동시에 지양하는 태도로 양자가 교차하는 ‘회색시대’의 존재를 인정하는 것이었다.<sup>14)</sup>

2000년대에 일제 강점기를 다루는 많은 영화들은 거의 모두 이러한 시각에 영향받았다. 일제 치하 조선이라는 시공간이 근대의 여명기로 그려지기 시작하며, 그 근대성에 대한 매혹이 전경화된다. <라디오 데이즈>(2008)라는 새로운 이름을 일제 강점기에 부여하는 것, 총독부 고위 관리인 젊은 조선인 <모던보이>(2008)가 민족이라는 이름의 팜프파탈에 사로잡혀 고통스럽게 국권상실의 미스테리를 추적한다는 설정, 일본적 모더니티와의 사랑을 공포스러운 매혹으로 포착하는 <기담>(2007), <그림자 살인>(2009)이 식민지 초기의 경성을 무국적 근대도시로 그리는 것이 그러하다.

영화 속 주인공들이 민족적인 것으로부터 자율적인 개인의 삶을 주장하기 시작할 수 있었던 것도 이러한 맥락에서였다. 식민지 근대성의 매혹을 다룬 이 시기 모든 영화들에는 개인적 자유의 감각이 흘러넘친다.<sup>15)</sup> 2000년대는 정치적으로나 경제적으로나 상당한 수준의 자유가 관

13) 임지현, 『한국사학계의 ‘민족’이해에 대한 비판적 검토』, 『역사비평』 1994년 가을호, 역사비평사, 114-137쪽.

14) 윤해동, 『식민지의 회색시대』, 역사비평사, 2003, 23-52쪽. 이 시기 식민지기를 다루는 영화들은 대체로 이 회색시대를 조명하고 있다. 예컨대, 박경원의 비행은 일제의 기술과 제도의 혜택인 동시에, 식민지인의 부당하게 겪어야 하는 고통을 수반하는 회색시대에 놓여 있다.

15) 앞서 소개한 영화들 이외에도 개인적 자유는 식민지기 재현이 담고 있는 중요한 지향이다. 모든 조선인들이 모두 일본 이름으로 불리는 <원스 어폰 어 타임>(2008)의 설정은 <마이웨이>와 변경 가능한 것으로서의 국적이라는 관념을 공유한다. 일제에 대한 투쟁이 민족주의자가 아니라 <아나키스트>(2000)에 의해 수행되는 것이나, <눈

철되었던 시기이다. 한국인들은 그 자유를 만끽했던 것 같다. <청연>에서의 경원의 비행에는 그러한 자유의 감각이 충만하게 투사되어 있다. 하지만 이 영화들에서 개인이 민족을 완전히 초과하는 것으로 나타나지는 않는다는 점은 간과되지 않아야 한다. 서사의 결말은 개인주의가 민족주의와 절충되는 방식으로 맺어지기 때문이다.

<그림자 살인>을 해결한 탐정의 새 의뢰인은 고종 황제이다. <청연>호를 타고 박경원이 향한 것은 모국의 땅이다. <모던보이>는 결국 독립운동의 장도에 나선다. <라디오 데이즈>는 독립운동의 불꽃놀이로 마무리된다. 그러므로 이 영화들이 보여주는 탈-민족이란 민족주의의 삭제가 아니다. 그것은 상대화되어 다른 것들, '근대성'이나 '개인' 등과 병치되고 있을 뿐이다. 그런 점에서 이 시기 영화들이 보여주는 '탈민족'의 경향은 한국에서 그간 초월적이고 억압적으로 작동해 왔던 민족주의로부터 벗어나려는 움직임이라고 할 수 있다. 그것의 가장 두드러진 효과는 다원주의를 전경화하는 것이다. 그렇게 역사는 다원화되고 있었다.

### 3-3. 탈-민중주의

2000년대 한국영화의 근현대 재현에 있어서 '탈-'의 양상이 나타나는 또 하나의 지점은 '민중'이다. 이는 1987년 민주화 운동의 근간을 이루었으며, 코리안 뉴 웨이브의 주요한 주제이기도 했던 민중주의 또한 과도하게 절대화되어 객관적인 역사서술을 어렵게 하는 면이 있다는 비판이 널리 제기되었던 것과 관련된다.<sup>16)</sup> 선명하게 나타났던 탈-냉전과 탈-민

놈놈)의 무정부적 공간으로서의 만주의 구성 또한 같은 맥락에 있다.

16) 다음을 참조하였다. 역사문제연구소 민중사반, 『총론: 민중사를 다시 말한다』, 『민중사를 다시 말한다』, 역사비평사, 2013, 8-22쪽.

죽과는 달리 탈-민중주의는 일부 영화들에서만 암시적으로 나타난 현상이다. 하지만 당대 역사담론의 중요한 변화를 반영하고 있다는 점에서 주목할 필요가 있다. 이는 민중주의적인 민중의 형상, 즉 지배의 피해자이자, 저항의 주체로서의 민중 형상을 해체하고, 지배에 가담한 가해자로서의 민중 형상을 제시하는 것으로 집약된다.

〈박하사탕〉(2000)이 그 시작이었다. 이 영화는 야만적인 국가폭력의 시대가 한 평범한 남성을 철저히 파멸시키는 과정에 대한 것일까? 그렇다면 이는 또 다른 국가폭력의 희생자에 대한 영화인 셈이다. 그런데 이러한 설명은 영화가 주는 충격을 감쇄시킨다. 사실 가해자에 대한 것으로 보는 것이 훨씬 더 흥미롭다. 그랬을 때 이는 ‘악의 평범성’에 대한 영화가 된다. 이것이 바로 계속되는 영호(설경구)의 절규에 관객이 함께 눈물을 흘리기 힘든 이유이다. 영호는 결코 과거로 돌아갈 수 없다. 그는 단호하게 단죄되어야 한다.

이러한 인물형은 대중독재론의 주장과 맞물려 있다. 근대의 지배는 그에 대한 대중적 동의의 확보, 즉 헤게모니 없이 성립하지 않는다.<sup>17)</sup> 좌파 독재이건, 우파독재이건 언제나 대중의 동의, 더 나아가서 적극적인 지지와 동참이 뒷받침되어 작동했다. 2000년대 전반기 한국학계에 던져진 ‘대중독재론’은 당시에 일어나기 시작했던 ‘박정희 신드롬’에 대한 학문적 대응이었다. 그것의 실천적 귀결 중 하나는 독재의 헤게모니를 허락하지 않는 ‘반성적 주체’에 대한 요청이다. 〈박하사탕〉은 그러한

17) ‘대중독재론’은 1990년대 말에 최초로 제기되었으며, 2000년대 초의 열띤 논쟁을 유발했다. 이는 21세기에 이루어진 한국현대사에 대한 가장 중요한 논쟁이라 할 수 있을 것이다. 그 내용은 대부분 단행본으로 출판되었다. 임지현 편, 『우리 안의 파시즘』, 삼인, 2000; 임지현·김용우 편, 『대중독재1』, 책세상, 2005; 임지현·김용우 편, 『대중독재2』, 책세상, 2005; 장문석·이상록 편, 『근대의 경계에서 독재를 읽다-대중독재와 박정희 체제』, 그린비, 2006; 임지현·김용우 편, 『대중독재3』, 책세상, 2007; 임지현·염운옥 편, 『대중독재와 여성』, 휴머니스트, 2010.

반성을 담은 영화였다. 만약 관객이 영호의 절규를 보고 눈물을 흘린다면 그 또한 가해에 동참했던 기억이 있기 때문일 것이다. 이 영화는 관객을 반성의 위치에 서게 한다.

〈스카우트〉(2007)도 비슷한 주제를 다룬다. 1980년 5월 연세대 야구부 직원 호창(임창정)은 광주일고 선동렬을 스카우트하기 위해 광주에 급파된다. 마침 광주는 옛 애인의 고향이어서 그는 그녀를 찾아 자신을 버린 이유를 캐묻는다. 그러던 중에 문득 잊고 싶었던 기억이 떠오른다. 바로 학교의 지시에 따라 다른 선수들과 함께 농성 중인 학생들에 대한 린치에 참여했던 기억이다. 그는 뒤늦게야 그녀가 학생들 중에 있었던 것을 깨닫는다. 그는 부끄러움과 미안함의 눈물을 흘리며 그녀가 간힌 경찰서를 타격한다. 이게 바로 연세대가 초고교급 투수 선동렬 스카우트에 실패한 사연이다. 또한 그 해 5월 지극히 평범했던 한 사람이 경찰서 습격에 나섰던 사연이고, 독재에 동조하고 동참했던 누군가가 과거를 반성하여 죄를 씻는 사연이기도 하다.

〈그 해 여름〉(2006)에서도 유사한 감정이 다뤄진다. 1960년대 말 어느 여름, 부잣집 아들이자 소심한 대학생인 석영(이병헌)은 농촌활동 중에 마을 처녀 정인(수애)과 사랑에 빠진다. 함께 서울로 올라온 그들은 석영의 학생운동 참여로 인해 경찰에 검거되는데, 월북한 아버지로 인해 연좌제에 걸려 있는 정인만 옥살이를 하게 된다. 결국 정인은 석영을 위해 그를 떠나고 석영은 평생토록 그녀를 그리워한다. 이 영화의 주된 정서는 석영이 가지는 정인에 대한 부채감이다. 취조실에서 그는 간첩으로 몰리는 것이 두려워 정인을 부정했고, 결국에는 그를 떠나보냈기 때문이다. 이러한 수치심, 자책감은 영호나 호창의 감정과 같은 것이다.

대중독재론은 근대적 독재를 비판하는 데 있어서 좌우를 가리지 않았다. 좌파독재를 비판하는 과정에서는 노동계급, 무산계급, 그리고 민중

을 해체대상으로 삼았고, 우파독재를 비판하는 과정에서는 민족을 해체 대상으로 삼았다. 즉, 대중독재에 대한 비판의 과정에서 민족은 민족과 동일한 위상에 놓여서 비판되었다. 이는 독재에 대한 동의와 동참에 대한 반성이 식민지기의 민족에 있어서도 동일하게 적용될 수 있는 것임을 뜻한다. 즉 식민지배 또한 일정한 동의에 기초했다는 것이다.

앞서 살펴본 영화들에서도 부분적으로 그러한 반성이 나타난다. <모던보이>(2008)가 특히 그렇다. 하지만 <기담>(2007)만큼은 아니다. 일제 말기 한 종합병원을 배경으로 한 이 영화는 세 개의 에피소드로 구성된다. 일본인 시체와 결혼한 조선인 실습생, 일본인 양아버지를 사랑한 소녀, 그리고 남편을 잃은 뒤 일본에서의 결혼생활을 그리워하는 아내의 이야기다. 사랑의 감정은 아찔할 정도로 매혹적으로 그려지지만 결과는 치명적인 것이다. 한국영화의 역사에서 친일의 감정을 이토록 매혹적으로 그린 사례는 없었다. 그 매혹은 강력하지만 결과는 치명적이다.

그러나 이 영화들이 그리는 가해자로서의 민족의 형상이, 단지 회의 주의적인 해체를 위한 것이 아님은 분명하다. 그들의 자기 성찰이 매우 중요하게 제시되기 때문이다. 즉, 탈-민중의 움직임은 역사의 주체로서 민족을 근본적으로 부정하지는 않는다. 오히려 어떤 긍정적인 정치적 주체의 구성에 대한 요청을 함축하는 것으로 보는 것이 정확하다. 이는 집합적인 정치 주체를 상대화하고, 다원화하는 쪽을 향한다. 즉, 절대적으로 올바른 정치적 주체란 허구이므로 냉철한 자기성찰의 역량을 요청하는 것, 그리고 집단에 함몰되지 않는 개인적 자율성의 영역을 확보함으로써 내적으로 다원화된 집단적 주체성을 구성하는 것을 향하는 것이다.

2000년대 전반기 사회적 상황을 고려할 때 이러한 탈-민중의 경향은 강화된 자유주의에 맞물려 있는 것이었다. 차이를 존중하는 자유주의적

다원주의의 강화는, 공적인 책임을 지는 자율성의 증대를 반드시 요청하기 때문이다. 또한 그러한 자율성이 참여 민주주의의 조건이기도하다는 점에서, 탈-민중적 과거재현은 민주주의의 성숙이 대중의 역사적 감각에 반영된 것이기도 했다.

### 3-4. 탈-근대(Post-modern)

지금까지 살펴보았던 바와 같이 이 시기 동안 영화의 근과거 재현은 기존의 주요한 정치적 관점들로부터 이탈하는 양상을 보였다. 탈-냉전, 탈-민중, 탈-민중의 태도가 공유했던 방향들 중 하나는 개인의 층위에 대한 주목이었다. 역사의 주인공이 거대한 집단적 주체가 아니라 개인이라는 생각은 역사의 본령이 심층이 아닌 표층의 생생한 일상이라는 생각과 궤를 같이 한다. 이것이 '탈-'의 영화들은 개인적인 일상적 삶의 양상들에 주목해 왔던 이유이다.

〈내 마음의 풍금〉(1999)은 그러한 발견이 이루어진 최초의 사례들 중 하나다. 이 영화는 1960년대의 거시적 맥락을 거의 제시하지 않은 채, 어느 산골 마을 학교의 일상만을 아름답게 담아낸다. 가난했던 시절에도, 정치적 격변기에도 사람들은 사랑에 빠졌고 그 달콤함과 쓰라림은 천국과 지옥을 오가게 했을 것이다. 일상은 당연하게도 정치, 경제, 사회의 구조와 연관되어 있다. 하지만 서로의 관계가 종속적인 것은 아니다. 일상은 독자성과 자율성을 가진다. 이 영화는 일상의 그러한 면을 옹호하는 태도를 담고 있다.

2000년대 전반기에 크게 인기를 얻었던 〈친구〉(2002), 〈봄행제로〉(2002), 〈해적, 디스코왕 되다〉(2002) 〈말죽거리 잔혹사〉(2004) 등 학창 시절을 소재로 삼았던 영화들도 일상의 세부 묘사에 매우 천착했다. 이 영화들

은 사회적 격변에도 불구하고, 일상은 천연덕스럽게 흘러가고 있었음을 주장한다. 〈효자동 이발사〉(2004)가 역사를 다루는 방식 또한 이와 동일하다. 거시정치가 개인의 일상을 근본적으로 망가뜨릴 수는 없었다는 것, 주인공의 일상은 범박하지만 침범불가능한 것이며, 독자적이고 자율적인 역사를 가진다는 것이 이 영화의 주장이다.

이러한 일상으로의 전환은 자연스럽게 다른 전환을 수반했다. 바로 문화로의 전환이다. 정치, 경제, 사회적 층위가 문화로 대체되기 시작했다. 음악, 패션, 미디어, 스포츠와 같은 것들이 중요해졌고, 사소한 세부의 정확한 고증이 요청되었다. 〈YMCA 야구단〉, 〈라디오 데이즈〉, 〈모던 보이〉, 〈윈스 어폰 어 타임〉, 〈마이 웨이〉는 식민기기를, 〈해적 디스코왕 되다〉, 〈쇼쇼쇼〉(2003), 〈슈퍼스타 감사용〉(2004), 〈스카우트〉(2007) 〈고고70〉(2008), 〈님은 먼곳에〉(2008)는 현대기를 각각 그 시대의 댄스, 스포츠, 음악으로 표상한다.

이렇게 냉전, 민족, 민중을 반박하거나 상대화하고, 일상, 문화, 개인의 층위에 자율성을 부여하는 과정에서 1990년대까지 영화들이 보여주었던 역사에 대한 생각들이 폐기된다. 과거는 거대한 힘들이 충돌하는 장이며, 그 충돌은 거대한 서사를 창출하며 역사의 중심을 이룬다는 생각은 이제 현저히 약화되었다. 이와 함께 1990년대적 과거재현의 또 다른 전제인 하나의 진실한 과거의 모습이 존재한다는 믿음 또한 폐기되고 있다. 단일한 역사(History)가 다수의 역사들(histories)로 대체되고 있는 것이다. 이처럼 ‘탈’의 움직임들은 기존의 절대적 가치를 상대화하고 해체하는 것, 그럼으로써 역사적 다원주의를 구축하는 것을 핵심적인 성격으로 삼고 있었다.

그런 점에서 이는 당시 한국에 소개되고 있었던 포스트모던 역사학과 영향 관계에 있었다. 이는 단일한 진실로서의 역사에 대한 신념, 개별

인물이나 사건보다는 구조를 탐구해야 한다는 생각을 거부하고, 미시사, 일상사, 문화사의 방법론을 본격적인 역사연구의 영역에 도입했던 역사학의 흐름이다.<sup>18)</sup> 이는 2000년대 전반기에 근현대 한국의 일상 및 문화에 대한 많은 대중적 저술들이 쏟아져 나왔던 것의 배경이 되었다. 이 출판물들이 영화적 상상력의 중요한 원천이 되었던 것이다.

2000년대의 영화들은 과거를 더 이상 고통을 중심으로 재현하지 않았다는 점에서도 1990년대와 차이를 보였다. 이는 과거의 고통에 의존하는 극복의 서사가 더 이상 구축되고 있지 않음을 의미한다. 진보의 동력을 얻기 위해 역사를 소환하는 작업이 더 이상 요청되지 않고 있었던 것이다. 리오타르는 해방을 중심으로 하는 대서사에 대한 불신과 회의를 포스트모던의 중요한 특성으로 제시한 바 있다.<sup>19)</sup> 역사의 진보에 대한 믿음이란 과거와 현재 사이에 필연적인 연관을 설정하려는 시도로 규정될 수 있을 터인데, 다윈주의가 역사의 모든 층위들의 자율성을 요청한다면 진보라는 이름의 통시적 연관 또한 해체해야 할 것이다.

이와 같은 과거재현의 포스트모던한 양상은 2000년대에 강력하게 작동하고 있던 정치, 사회, 경제적 자유주의의 문화적 표현으로 볼 수 있다. 포스트모더니티란 기본적으로 “자유의 모티프”에 기초하는 것이기 때문이다.<sup>20)</sup> 또한 해체된 위계가 평등한 정치적 참여의 조건이란 점에서 이는 참여 민주주의의 문화적 표현으로 볼 수도 있다. 그런 점에서 포스트모더니즘은 97년 체제의 문화적 재현양식이라고도 볼 수 있다. 영

18) 포스트모던 역사학에 대해서는 다음을 참조. 허영란, 『한국 근대사 연구의 ‘문화사적 전환’ - 역사대중화, 식민지 근대성, 경험세계의 역사화』, 『민족문화연구』 53, 고려대학교 민족문화연구소, 2010, 76-81쪽; 조지 이거스, 『20세기 사학사』, 임상우·김기봉 역, 푸른역사, 1999, 151-222쪽.

19) 장 프랑소아 리오타르 『포스트모던의 조건』, 이현복 역, 서광사, 1992, 34쪽.

20) 볼프강 벨쉬, 『우리의 포스트모던적 모던 1』, 박민수 역, 책세상, 2001, 36쪽.

화 속 근과거 재현의 양상을 통해서 볼 때, 이 시기의 포스트모더니즘은 다원주의의 해방적인 긍정성을 일정 정도 담지하고 있었던 것으로 판단된다.

이 시기 동안 한국인들은 한국인들이 지난 수십 년간 매달려 있었던 진보에 대한 강박을 버릴 수 있었던 것 같다. 이는 진보의 부정이라기보다는 그것에 대한 집착에서 벗어나는 것이었다. 이는 그동안의 경제성장에 대한 만족감과 미래에 대한 낙관의 반영이었다. 이는 과거에 대한 거리두기가 가능해졌음을 뜻한다. 이제 과거를 원망할 필요도, 현실에서의 노력을 위해 과거의 고통을 소환할 필요도 없는 것이다. 이제 역사의 무게는 훨씬 더 가벼워졌다. 이것이 이 시기에 수많은 영화들이 과거를 배경으로 삼을 수 있었던 이유이다. 1990년대에 역사는 너무 무거웠던 것이다.

이 영화들이 대부분 코미디라는 점에서도 당시 한국인들이 과거에 대한 유지했던 거리가 확인된다. 웃음이란 거리를 필요로 하는 것이기 때문이다. 영화들을 통해서 보았을 때 2000년대 한국인들은 97년 체제에 어느 정도 만족하고 있었던 것 같아 보인다. 그리고 그들은 그 어느 때보다도 여유 있게 과거를 대면하고 있었다. 하지만 이것이 오래가지는 못했다. 2000년대 말부터 영화에서의 근과거 재현은 여러 가지 면에서 변화하기 시작했으며, 그 변화들은 더 이상 낙관의 태도와 관련짓기는 어려운 것들이었기 때문이다.

이는 97년 체제의 핵심에 있었던 신자유주의에 함축된 문제에 기인하는 것이었다. 그것은 자본의 축적을 지속하는 데에는 성공했지만, 그것의 대가로 사회구성원 대다수의 빈곤화를 수반했다. 이는 낙관주의를 지속하기 어렵게 만드는 요인일 수 밖에 없었다. 특히 금융화로 대표되는 신자유주의적 운동은 모든 영역을 교환가치로 환원함으로써 포스트

모던한 다원주의를 사실상 무화시키고 있었다. 즉 세계는 교환가치로 총체화되고 있었고, 이는 포스트모던한 다원주의와는 거리가 있었다. 사실 포스트모던한 다원주의 자체가 신자유주의 이데올로기로 전략할 위험을 그 속에 담고 있다.

리오타르는 자유주의적 다원주의의 관점에서 포스트모더니즘을 옹호 했는데,<sup>21)</sup> 다원성이라는 단어가 가지는 위상들 간 차이의 무화는 화폐의 교환가치가 작동하는 방식과 닮아 있다는 점에서 위험하다. 상품화는 서로 완전히 다른 사용가치에 동등한 질을 부여한다. 다원주의의 논리 속에서 서로 다른 모든 것들은 서로 다르다는 그 점 자체로 동등한 질을 부여받게 되는데, 그런 점에서 이는 사실 모든 것을 동일화하는 최악의 보편으로 작동할 수 있는 것이다. 교환가치로 환원하는 자본주의의 운동을 차단·저지하는 것과 함께 했을 때에만 다원주의는 긍정적인 의미를 가질 수 있다. 하지만 이 시기의 상황은 그렇지 못했다.

#### 4. 되돌리기: 2010년대의 근과거 재현

2010년대 한국영화의 근과거 재현은 2000년대와 대조적인 양상을 보여 왔다. 그것은 이전 10년간 벗어나고자 했던 것으로의 귀환이라고 할 만한 것이었다. 냉전주의가 되돌아왔고, 이와 대립적인 견지에서 민족주의와 민주주의가 되돌아왔다. 이는 표층적 일상에서 심층의 구조로의, 문화보다는 정치, 경제로의 귀환이었다. 과거는 다시 고통으로 얼룩지

21) “그것(포스트모던의 지식)은 차이에 대한 우리의 감각을 세련시켜 주고 통약불가능한 것에 대한 관용을 강화해 준다”라는 진술에서 이를 확인할 수 있다. 장 프랑소아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완 외 역, 민음사, 1992, 36쪽.

기 시작하고 있을 뿐만 아니라, 진실한 과거로서의 역사에 대한 요청 또한 다시 제기되고 있다.

이러한 변화에 직접적으로 영향을 주었던 것은 보수우익 정권의 등장이었다. 정치적 자유는 제한되기 시작했고, 정치적 결정과정 또한 권위주의적으로 회귀하면서 해묵은 주제들이 되돌아왔다. 보수우익 정권의 창출은 신자유주의적인 97년 체제의 10년 동안의 모순을 해소하기 위한 한국인들의 선택이었다. 하지만 이는 적절한 선택이 되지 못했던 것 같다. 그 모순의 해소는 재산권의 제한, 즉 경제적 자유의 제한을 통해서만 가능한 것이었다. 하지만 한국인들의 선택은 정치적 자유와 민주주의의 억압이었다.

#### 4-1. 냉전주의

냉전주의적 시각이 한국영화에 재등장했던 것은 〈포화속으로〉(2010)에서였다. 이는 한국전쟁 초기 포항의 학도병 부대가 인민군의 남하를 저지하는 활약을 펼쳤던 것에 대한 이야기이다. 1990년대 이후의 영화로는 처음으로 국군의 영웅적 활약과 승리라는 소재를 전면적으로 다룬 사례였다. 이는 당시 악화일로에 있던 남북관계를 반영하고 있었다. 2008년에 금강산 관광이 관광객 피격으로 인해 중단되었고, 2009년에는 서해 대청도 부근에서 무력충돌이 일어났다. 2010년 영화 개봉 전에는 천안함이 폭침되었고, 개봉된 지 얼마 지나지 않아서는 연평도 포격사건이 일어났다. 바야흐로 한반도에 냉전이 복원되기 시작하는 상황이었고, 그와 함께 영화에도 냉전주의가 귀환했다.

이러한 남북관계의 악화는 2008년부터 집권한 한나라당 정권이 취한 대북강경책에 크게 기인했다. 이는 김대중, 노무현 정권기에 제출된 극

우 정치세력의 기획이 실현되는 과정의 일부였다.<sup>22)</sup> 냉전주의는 그 기획을 지탱하는 주요 축들 중 하나였던 것이다. 이는 일정 정도 대중적 공감과 동의를 받고 있었다. 대북 지원과 인내의 정책이 주는 불안과 피로가 쌓여 있었고, 특히 이는 극우 지지층에게 거의 패닉을 유발하는 정도였다. 냉전주의가 지켜왔던 관객들도 있었지만, 냉전주의를 그리워하는 관객도 있었다. 〈포화속으로〉는 후자를 타겟으로 삼았다.

지금도 진행 중인 극우 정치기획의 주력 부문들 중 하나는 극우 관점에서의 역사재구성과 역사교육이다. 뉴 라이트 역사학자들이 만든 『대안교과서』, 2013년 편향성과 낮은 수준으로 인해 물의를 빚었던 교회사판 역사교과서, 그리고 지난해부터 심각한 논란을 불러일으키며 은밀히 제작 중인 역사 국정교과서 등이 실제 행해진 시도들이다. 따라서 〈포화속으로〉는 냉전적 분위기를 단순하게 반영하는 것을 넘어서서, 그것을 이끌었던 극우정치의 기획에서 중심적인 위상에 놓일 수 있는 가능성을 가지고 있었다. 이 영화의 제작진이 이를 인식하고 있었는지는 분명치 않다. 하지만 이후에 등장했던 냉전주의 전쟁영화들은 이를 충분히 의식하고 있었던 것 같다.

2002년 6월에 벌어진 연평도 인근에서의 무력충돌을 다루는 〈연평해전〉(2015)에서는 김대중 정부에 대한 비판이 명시적으로 제기된다. 영화의 마지막 시퀀스에서 전사자들의 장례식장 TV에 보도되는 대통령의 월드컵 결승전 참관 기사는 이는 영화의 공격대상이 누구인지 정확히 드러낸다. 이 영화의 비판은 교전수칙의 문제, 발포명령의 지연, 전사자에 대한 푸대접 등과 같은 세부적인 사안들에 국한되지 않는다. 이는 극우 정치세력의 매카시즘적 성향 자체를 건드린다. 김대중 정부의 ‘이적성’

22) 우익대중단체의 분기와 활동에 대해서는 김동춘의 논의를 참조하였다. 김동춘, 「우익 대중단체의 분기와 조건」, 『황해문화』 2014년 봄, 새얼문화재단, 65-82쪽.

에 대한 의심을 함축하고 있는 것이다.<sup>23)</sup>

이 영화는 유승민, 심재철, 김진태 등과 같은 새누리당 소속의 국회의원들을 포함한 보수인사들, 그리고 소망교회를 포함한 보수 단체들의 광범위한 후원을 받아서 제작되었으며, 크라우드 펀딩으로 제작비 60억 원 중 20억원을 마련했다. 그리고 국방부, 대한민국 해군, 공군의 제작지원을 받았다. 이러한 전략은 〈인천상륙작전〉(2016)에서도 반복되었다. 냉전주의적 지향을 선명히 하고, 제작과정에서 충분한 후원을 이끌어내며, 상영과정에서는 기관들에 의해 독려되는 단체관람의 효과를 노리는 식이었다.

〈연평해전〉은 오랜 서사 전략을 활용했다는 점에서도 눈에 띄었다. 등장인물들이 가족과 맺는 관계들을 충만한 감정과 함께 제시함으로써 사태의 비극성과 송고함을 강화하는 것, 그리고 국군과 인민군을 명확한 선악의 이분법을 통해 제시함으로써 냉전주의의 정당성을 확보하는 식이다. 이러한 멜로드라마적 서사 전략은 1960~70년대의 한국 전쟁영화들에서 수없이 많이 등장했으나, 그 이후에는 상당기간 약화되어 보기 어려웠던 것이다. 그리고 이는 〈인천상륙작전〉에 영향을 주었던 것으로 보인다.

2010년대 최초의 냉전주의 영화인 〈포화속으로〉에는 인민군 부대의 대장(치승원)이 명백한 악인으로 설정되지 않았다. 그는 죽기 직전 학도병 대장(최승현)에게 “나는 남조선에서 너는 남조선에서 태어났으니 어쩔 수 없어”라는 탈이념적인 말을 남긴다. 이 영화에서는 학도병들 가족

23) 김대중을 역사의 죄인이라고 비난하며, “김일성의 꿈이 김대중을 남조선 대통령이 만드는 것이 아니었을까”라는 생각까지 펼치는 이 글의 주장이 한국의 극우세력이 공유하는 생각이다. 영화 〈연평해전〉의 기본적인 입장도 동일하다. 김민상, 『연평해전, 김대중은 우리 대한민국 역사 앞에 죄인이다』, 『푸른한국닷컴』, 2015.7.1. <http://www.bluekoreadot.com/news/articleView.html?idxno=16992>

들의 구구절절한 사연들을 통해 그들 희생의 숭고함을 강조하는 전략도 없다. 그러나 〈포화속으로〉의 감독이 두 번째 한국전쟁 프로젝트인 〈인천상륙작전〉을 만드는 과정에서는 〈연평해전〉을 충분히 참조했던 것으로 보인다. 이 역시 가족 멜로드라마의 설정과 선악의 이분법이 서사의 열개를 이루고 있기 때문이다.

극우블록이 냉전주의와 함께 상기고 복원하고자 했던 또 다른 기억은 산업화에 대한 것이었다. 산업화는 냉전주의와 함께 과거 권위주의 정권을 정당화했던 대표적인 아젠다였기 때문에 일견 이는 당연해 보인다. 하지만 산업화는 냉전주의와는 달리 1960~70년대의 영화에서 자주 다뤄지지 않았던 소재였다. 아마도 산업화가 수반한 동원의 현실적 피로가 너무 컸기 때문일 것이다. 산업화를 다루는 강력한 영화의 등장을 보기 위해서는 21세기까지 기다려야 했던 것이다. 2003년 경 『가슴적신 사연』이라는 글이 인구에 회자되기 시작한다.<sup>24)</sup> 이는 1960년대 초 박정희가 파독 광부, 간호사들을 만나 함께 눈물을 흘렸던 것을 중심으로 하는 사연이었다. 그리고 그 결론은 한국이 잘살게 된 것은 박정희의 지도력과, 지난 세대들의 노력 덕분이라는 것이었다.<sup>25)</sup> 〈국제시장〉은 정확히 이러한 내용을 영화화했고, 크게 흥행에 성공했다. 이 영화의 관객은 아마도 〈인천상륙작전〉과 상당히 많이 겹쳤을 것이다.

24) 김재중, 『박정희가 예비군 훈련장에 나타난 까닭』, 『월간 말』 222호, 2004, 206-211쪽.

25) 당시 『조선일보』의 한 칼럼에서는 이 글에 대해 언급하며 이 숨겨진 역사를 모르는 단병호 등이 나라를 버랑으로 떠미는 '비국민'들이라고 폭언한다. 강천석, 『눈물 젖은 역사를 가르치라-통곡으로 대신한 애국가... 역사 비트는 非국민들』, 『조선일보』, 2003.9.2.

#### 4-2. 민족주의

최근 한국영화들이 온통 냉전적 관점에서만 한국전쟁과 대북관계를 재현해 온 것은 물론 아니다. 〈연평해전〉이 진실의 복원을 주장한다지만, 〈지슬〉, 〈청야〉, 〈작은 연못〉은 그보다 훨씬 더 충격적인 과거의 진실들을 조명했다. 〈우리 오빠〉(2016)는 가족의 훼손이라는 관습적인 장치와 그것이 자아내는 아이들의 눈물이라는 멜로드라마적 수단을 사용해서 냉전이 아닌 반전의 주제를 구축한다. 2000년대 영화들에서 탈냉전의 흐름이 향했던 방향들 중 하나는 민족주의였는데, 최근에도 〈적과의 동침〉, 〈서부전선〉 등은 〈웰컴 투 동막골〉의 서사관습을 이으며 민족화해의 비전을 통해 탈냉전적 태도를 견지한다.

한국에서 민족주의는 냉전주의와 대립되는 것으로서의 위상을 가지는 경향이 있다. 이는 최근 영화 속 식민지기의 재현에서 민족주의가 전경화되는 것을 냉전의 귀환과의 관계 속에서 파악하게 한다. 2008년 〈라디오 데이즈〉 류의 문화적 일상을 다루는 식민지 배경의 영화들이 다수 등장했던 이후 한동안 식민지기는 영화에서 거의 다뤄지지 않았다. 이는 세 편의 영화가 식민지기를 소환했던 2015년까지 지속되었다. 그런데 2015년의 영화들은 2008년의 영화들과는 뚜렷한 차이를 보인다. 민족의 수난과 저항이라는 문제를 다시 전경화하고 있었던 것이다. 개인의 욕망과 취향, 일상의 문화는 다시 뒤로 밀려났다. 〈가비〉(2012)에서부터 분위기의 변화가 감지되기 시작했지만, 역시 그 본격적인 시작은 〈대호〉(2015)에서였다.

영화 속 대호는 명포수 천만덕(최민식)과 함께 민족의 가부장을 표상한다. 그들 가족의 죽음이 의미하는 것은 민족이 처한 치명적 위기, 즉 국권의 상실에 다름 아니다. 이 영화는 정복자이자 약탈자로서의 식민

지배자들의 성격을 전면에 드러내고, 민족의 위기를 장엄, 비장하게 그려냄으로써 민족주의적 감정을 강하게 환기한다. 임시정부와 의열단의 독립투쟁을 다루는 <암살>(2015)은 1960~70년대 흔히 볼 수 있었던 독립운동 모티프의 액션영화의 서사관습과 민족주의적 주제를 계승한다. 이렇게 <아나키스트>(2000)들의 시대는 가고 다시 민족주의자들의 시대가 왔다. <경성학교: 사라진 소녀들>(2015)의 억압적인 여학생 기숙학교는 식민지 지배의 폭력과 정확히 겹쳐져 있다. <기담>에서와는 달리 영화 속 소녀들에게 일본은 전혀 매혹적이지 않다.

이러한 경향은 2016년도에도 계속된다. 다섯 편의 영화가 식민지기를 배경으로 하며, 그 중 대부분은 민족의 수난과 저항이라는 문제를 전경화했기 때문이다. 7만여 명의 '제작두레'를 통해 제작비를 후원받아 만들어진 <귀향>(2016)은 현재 가장 첨예한 민족주의 쟁점인 '일본군 위안부'의 존재를 강렬한 고통과 슬픔의 감정을 환기하며 제시한다. <암살>과 유사한 소재와 주제를 다루는 <밀정>(2016)은 식민지 현실이 요구하는 투항과 저항 중 양자택일의 결단을 내릴 것을 요구한다. <덕혜옹주>(2016)도 대한제국 황실의 몰락을 통해 민족의 설움을 새삼스럽게 상기하며, <동주>(2016)는 일제 말 저항시인 윤동주의 성장과 죽음을 전기적으로 추적하면서 민족의 위기가 개인의 삶을 압살하는 양상에 주목한다.

이 영화들은 한결같이 개인의 삶은 민족적인 위기로부터 자유로울 수 없다는 것, 그래서 민족주의적 결단과 실천이 필요하다고 주장한다. 이처럼 민족이 한국영화의 과거재현에서 다시금 부상하고 있는 이유는 무엇일까? 한편으로는 최근 동북아의 정세가 재편되는 과정에서 일본의 재무장이 이루어지기 시작하고, 한일 군사협력 강화의 압박 속에서 줄속으로 진행된 위안부 협정 등이 직접적인 요인일 것이다. 1960년대 한

일협정의 시대에 항일 액션영화들이 넘쳐났던 것이 2010년대에 다시금 반복되고 있는 것이다. 하지만 최근의 민족주의 열풍에는 국외적인 요인 이상으로 국내적 요인이 작용하고 있다. 극우냉전 세력을 반민족주의자들로 규정하고 비판하는 반대세력의 정치적 통념이 반영된 결과이기도 한 것이다.

이념대결과 냉전이 분단구조의 형성과 지속의 주된 원인이라는 점, 친일청산의 실패로 인해 식민지기의 지배구조가 해방 후에도 그대로 이어졌던 것에서 이러한 관점은 일정 정도의 타당성을 가진다. 특히 최근 '건국절' 논란에서 볼 수 있듯이 민족보다는 '대한민국'의 정치적 가치와 위상을 중시하는 극우세력의 성향에도 민족주의적인 비판의 대상이 될 소지가 충분히 있다. 하지만 진보블록의 정치적 중심을 이루는 민주당 계열 또한 그 기원은 친일 지주와 자본가 중심의 한민당이었음을 고려하면 이러한 이분법이 전적으로 타당하지는 않다. 하지만 그러한 섬세한 성찰의 여지는 쉽게 허락되지 않고 있다.

누군가가 일본에서 태어났다는 이유로, 혹은 아버지가 만주국 장교 출신이라는 이유로 그를 친일파로 규정할 수는 없다. 하지만 그렇게 보고 싶어하는 대중적 감정이 강하게 작동해 왔고 이러한 감정이 최근 식민지기의 영화적 재현에 일정한 영향을 미치고 있는 것으로 보인다. 그러므로 한 편에서는 냉전주의가 한국전쟁기를 소환하고 있고, 다른 한편에서는 민족주의가 식민지기를 소환하며 냉전주의에 대한 비스듬한 대립각을 만들고 있다. 양자 모두에서 역사는 심층의 구조와 거대한 역사적 격변을 중심으로 재구성된다. 이는 개인, 일상, 문화의 자리를 허용치 않는다. 이와 함께 명확한 선악의 이분법이 작동하기 시작해서, 한 쪽이 가해자라면 다른 한쪽은 피해자로 그려지고 있다. 이러한 생각과 느낌들 속에서 민중주의 또한 함께 귀환한다.

### 4-3. 민중주의

정치적 억압의 피해자이자 이에 대한 저항자로서의 민중의 형상이 오랜만에 귀환했던 것은 <화려한 휴가>(2007)에서였다. 이 영화는 평범한 시민들이 국가의 폭력에 분노하고 시민군이 되어 저항하다 전사하는 광주항쟁의 전개과정을 서사의 중심에 둔다. 이를 시민군이 중심이 되는 전쟁영화로 규정할 수도 있을 것인데, 그랬을 때 냉전주의적 전쟁영화로 전도되는 양상을 발견할 수 있다. 시민군 인물들에 제각각 가족의 눈물겨운 사연들이 덧붙여짐으로써 그들 행위의 정당이 확보되고 영웅성이 부각된다. 멜로드라마의 귀환은 역시 이 시기 과거재현의 중요한 특성들 중 하나이다. 군사독재의 폭력이 난무하는 상황에서 시급하게 요청되는 것은 그에 대한 선명한 비판과 저항이다. 이 영화에서는 국가폭력에 대한 순응, 동조와 같은 주변적 사정들을 성찰할 여유가 없어 보인다.

한나라당 집권이 유력했던 상황에서 만들어진 이 영화에는 시의성이 강하게 의도되어 있었으며, 우익정권이 들어선 이후에도 유사한 의도를 가진 영화들이 계속 만들어져 왔다. 2008년 이후 한국에서 정치적 자유는 지속적으로 위축되어 왔으며, 정치적 의사결정 과정에서 권위주의가 민주주의를 침해해 왔기 때문이다. 강렬한 분노와 저항의 의지를 고취하는 그 영화들 속에서 정치적 억압의 피해자로서의 민중 이미지가 귀환했다. 이는 코리안 뉴웨이브의 가장 특징적인 주제의식이 귀환하는 것이기도 했다. 이 과정에서 실제로 뉴 웨이브 감독이 귀환해서 영화를 만들기도 했다. <남영동 1985>(2012)이 그러한 경우였다.

이 영화의 대부분은 남영동의 어두운 고문실을 배경으로 한다. 고문이 점차 고조되어 결국 극한으로 치닫게 되는 과정이 영화의 주된 내용이다. 고문기술자로 악명 높았던 이근안을 모델로 한 인물이 등장해서

그 시기에 자행되었던 끔찍한 고문을 재현한다. 이 영화는 독재정치의 야만적인 폭력을 선명하게 상기시키는 동시에 김근태를 모델로 한 주인공의 영웅적인 저항을 기리게 한다. 엔딩 크레딧 시퀀스에서 고문을 경험했던 인물들의 인터뷰가 제시되는데, 이는 <연평해전>의 엔딩크레딧 시퀀스가 교전 참여자들의 인터뷰를 담았던 것을 연상시킨다. 이런 방식으로 기억을 둘러싼 정치적 투쟁이 전개되었던 것이다.

<변호인>(2013)은 노무현을 모델로 하는 사실상의 전기영화다. 변호사로서의 안온한 일상을 살아가던 주인공이 우연히 맡게 된 공안사건으로 인해 각성하고 민주주의 투사로 성장해 나가는 과정을 담고 있다. 노무현이 실제로 변론을 맡았던 '부림사건'이 사건의 모델이며, 공안검찰이 고문과 조작을 통해 사건을 조작하는 양상들을 제시함으로써 과거 국가권력의 비윤리성을 상기시킨다. 영화의 중반 이후부터는 법정에서의 대결이 주된 내용을 이루는데 독재권력 하의 사법부의 비겁한 기회주의적 행태가 고발된다. 영화의 마지막 대목에서 반체제 투사가 된 주인공은 시위참여로 인해 법정에 선다. 부산지역 변호사들 다수가 그를 지지했음이 알려지자 그는 눈물을 흘린다. 이처럼 <변호인>은 민주주의적 연대가 주는 감동의 눈물을 서사에 중심에 두고 있는 정치적 멜로드라마이다.

코리아 뉴 웨이브가 보여주었던 억압받고 저항하는 피지배 계층으로서의 민중의 형상이 최근 영화들에서 전면적으로 복원된 것은 아니다. 하지만 억압과 피억압의 이분법이 되살아난 것은 분명하다. 이는 박근혜 정부 들어서 민주주의와 정치적 자유의 훼손이 두드러진 상황 속에서 요청되었다. 이 과정에서 민중의 순수성에 대해 회의했던 영화들이 담았던 성찰은 희석되었다. 하지만 민중주의만큼은 제대로 복원될 수 없었다. 왜냐하면 2010년대는 대중의 정치적 보수성과 국가폭력에의 공

모를 그 어느 시대에서보다 절실히 체험할 수 있었던 시기이기 때문이다. 바로 지금도 ‘콘크리트’처럼 강고하게 반자유민주주의적 정부를 지지하는 사람들의 존재들이 ‘민중’ 주체의 소환을 어렵게 한다. <손님>(2015)은 한국전쟁기 한 시골마을에서의 상호 살육을 통해 동족상잔의 비극과, 국가폭력의 만행에 동조해온 민중의 책임을 통렬히 성찰하고 있다.

#### 4-4. 탈-탈근대

2010년대 한국영화의 과거재현에서 냉전주의, 민족주의, 민중주의의 귀환은 2000년대의 해체된 위계와 상대화된 층위들이 다시 원래의 자리를 찾아가는 것과 함께 이루어졌다. 일상, 문화, 개인의 층위에 부여된 자율성은 회수되었고, 정치, 경제와 같은 층위가 중심에 놓였다. 이 시기 최대 흥행작 중 하나인 <국제시장>(2013)은 이러한 역전을 매우 잘 보여준다. 중심과 주변으로 구성되는 구조를 복원하고 대서사를 불러오는 방식으로 과거를 그리고 있기 때문이다. 이 영화는 중요한 현대사의 사건들, 특히 노년 세대가 집합기억으로 공유하는 사건들의 연대기로 구성된다. 함흥철수, 광부파동, 베트남전 등이 바로 그 사건들인데, 주인공은 언제나 그 사건에 참여한다. 거시적 변동과 무관하게 흘러온 개인적이고 일상적인 삶의 자율성이 있다는 생각은 이 영화에서 완벽하게 부정된다.

2010년대에도 과거의 일상은 여전히 관심대상이긴 했다. 하지만 이전과는 달리 정치, 경제, 사회적인 맥락을 완전히 배제한 채 제시되는 경향이 있다. 2000년대의 영화들은 거시적 층위들의 중심성을 해체했던 것이지 이를 삭제했던 것은 아니었다. 예컨대 <스카우트>는 연고전 야구, 선동렬 스카우트, 과거의 실연이라는 문화적, 미시적, 일상적인 층위

와 군사정치의 폭력과 병치해서 제시했다. 하지만 <쌌시봉>(2014)은 오직 일상과 문화만을 제시한다. 이는 일상은 거시적인 것에 종속될 수밖에 없다는 생각의 징후 아닐까? 일상에 주목하기 위해서는 거시적인 것이 분리되어야만 하는 것이다. 이처럼 과거 재현에서 일상과 문화만이 다뤄지는 현상은 <씨니>(2011), <건축학개론>(2012)에서도 나타난다. 이 영화들이 과거를 재현하면서 이를 역사로 취급하지 않고 있음은 분명해 보인다. 이는 단지 유사-역사들(pseudo-histories)일 뿐이다. 이 시기 동안 다원주의적 ‘역사들(histories)’은 ‘유사-역사들’로 격하되어 왔던 것이다.

이처럼 2010년대 과거재현은 탈근대의 방향을 다시 전도시키는 쪽으로 흘러왔다. 하지만 이러한 복원의 움직임은 성공한 것 같아 보이지는 않는다. 일단 과거를 거대한 힘들의 충돌의 장으로, 그 충돌이 형성하는 거대한 서사를 중심으로 파악하고자 하는 태도가 선명하게 나타나는 것은 사실이다. 하지만 그러한 관점이 널리 수용되고 있는 것 같지는 않다. 다원주의의 시대를 경험하고 나서도 대서사를 중심으로 하는 역사를 받아들이기란 쉽지 않은 일이기 때문이다. <나의 독재자>(2014)는 국가가 부여한 기만적인 사명에 사로잡혀 평생을 벗어나지 못하는 아버지에 대한 이야기다. 이는 같은 해의 흥행작인 <국제시장>의 아버지를 비판적으로 전도하고 있다.

단일한 과거의 단일한 상이 존재한다는 생각 또한 받아들여지기 쉽지 않은 것은 마찬가지이다. 극우의 역사공세는 진실로서의 역사에 대한 주장을 하는 것이라기보다는, 당파적 이데올로기의 수단으로 역사를 이용하는 것이라는 인상을 강하게 준다. 그간 전개되어 왔던 역사를 둘러싼 당파적 대결의 와중에 객관성의 원칙은 무시되고 주관주의가 전면화하는 것이 너무나 두드러진다. 이는 최근의 경향이 결코 탈-근대를 근대로 복원하는 것이 될 수 없음을 의미한다. 따라서 이에 대해서는 역설적

인 명명들이 불가피해 보인다. 탈근대로부터 벗어나고자 하는 움직임으로서의 '탈-탈근대', 혹은 단일한 과거에 대한 믿음을 결여한 채로, 단일한 역사를 주장하는 것이라는 점에서 '유사-단일역사(pseudo-History)'로의 불가능한 회귀인 것이다.

이렇듯 최근의 한국영화에서 근과거는 재현의 교착상태에 놓여 있다. 이는 유사-역사들(pseudo-histories)과 유사-단일역사(pseudo-History) 사이에서 불안정하게 진동중이다. 이는 탈-근대를 근대로 복원시키고자 하는 노력에 따른 것이지만, 결국 그것에 성공하지는 못했다는 점에서 여전히 탈-근대의 지대 속에 위치하고 있다. 이러한 교착은 포스트모더니즘에 대한 비판자들이 지적했던 인식불가능성이 정확히 드러나는 지점으로 보아야 할 것이다. “주체가 시간의 복사지 위에서 전진력과 후진력을 펼칠 능력과 과거와 미래를 일관된 경험으로 엮을 수 있는 능력의 상실”의 상태인 것이다.<sup>26)</sup> 보드리야르는 1970년대 당시의 근과거 소재 영화들을 분석하면서 그것이 당대의 역사부재를 숨기기 위한 페티쉬일 수 있음을 지적했다.<sup>27)</sup> 그렇다면 최근 영화들에서 재현되는 과거의 양상들 또한 현실의 역사적 교착상태를 은폐하기 위한 것일 수 있다. 하지만 현실의 교착이 그대로 반영됨으로써 그러한 은폐가 성공하지는 못한다.

2016년 한국의 상황은 종종 ‘지옥’에 비유된다. 여러 가지 문제들이 중첩되어 있지만 그 핵심에는 경제성장 둔화와 양극화 심화가 있다. 문제는 이것이 쉽게 해결되기 어렵다는 사실이다. 하비에 따르면 신자유주

26) 프레드릭 제임슨, 『포스트모더니즘-후기자본주의 문화논리』, 강내희 역, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989, 168쪽.

27) 보드리야르는 뒤죽박죽된 과거의 재현을 실제 역사의 부재를 은폐한 시뮬라크르로 보고 역사를 복원할 것을 주장했다. 장 보드리야르, 『시뮬라시옹』, 하태환 역, 민음사, 1992, 91-93쪽.

의는 자본의 이윤을 저하를 해소하기 위한 착취의 체계이다.<sup>28)</sup> 일정한 이윤율의 유지는 성장의 지속을 통해서만 가능한데 언젠가부터 그것이 어려워졌고 그 결과 낙수효과의 창출이 포기되었던 것이다. 최근 피케티는 실증적 조사를 통해서 세계자본주의가 이미 성장의 고점을 통과했음을 밝힌 바 있다.<sup>29)</sup> 한국은 선진 자본주의 국가들이 오래 전에 통과한 성장정체의 시작점을 최근에 통과한 것으로 보인다. 이는 한국의 자본이 축적을 지속하기 위해서는 양극화가 불가피함을, 그리고 양극화를 해소하기 위해서는 성장을 포기해야 함을 뜻한다.

하지만 국민경제의 성장을 신탁(神託)과도 같이 여겨왔던 한국인들에게 그것을 포기하는 것은 결코 쉽지 않은 일이다. 더욱 문제인 것은 신자유주의를 폐기하고, 성장보다는 분배에 주력하는 쪽으로 전환한다손 치더라도 미래를 낙관할 수 없다는 점이다. 지구화 시대에 이윤율이 떨어지면 자본은 얼마든지 국경을 넘어 다른 지역으로 옮겨갈 수 있으며, 이는 한국경제에 심각한 위기를 초래할 수 있기 때문이다. 그러므로 위기는 보수주의자들만의 것이 아니다. 진보 또한 장밋빛 비전을 가지고 있지 못하다. 이러한 상황에서 모두가 일제히 과거에 호소하기 시작했던 것으로 보인다. 보수세력은 경제성장의 과거를 그리워하며, 진보좌파는 민주화와 변혁을 추구했던 과거를 그리워하며, 역사를 호명했던 것이다. 하지만 현실과 과거 사이에는 이미 돌이킬 수 없는 간극이 있다. 이렇게 한국인들은 과거로 돌아갈 수도 미래로 나갈 수도 없는 교착 상태에 놓여 있다.

최근 과거재현에서 멜로드라마적인 것의 복원이 눈에 띈다. 과거를 강렬한 고통과 슬픔을 환기하며 제시하는 <국제시장>이 대표적인 사례

28) 데이비드 하버, 『신자유주의』, 최병두 역, 한울, 2007, 29-36쪽.

29) 토마 피케티, 『21세기 자본』, 장경덕 외 역, 글항아리, 2014, 7-50쪽.

일 것이다. 이는 2000년대 과거재현이 코미디를 주요한 형식으로 채택했던 것과 대비된다. 이러한 경향은 여러 가지 의미로 해석될 수 있다. 이는 과거의 재현 양식으로 되돌아가고자 하는 움직임으로, '탈'의 방향을 전도한 주제적 움직임들과 궤를 같이 한다. 이는 또한 과거에 대해 거리를 두지 않으려는 태도, 과거에 밀착하고 몰입하려는 태도와도 관련된다. 이러한 복고의 운동은 코미디를 불가능하게 하는데, 웃음을 눈물이 대체하는 상황은 낙관주의가 불가능해진 것의 징후이기도 하다. 무엇보다도 멜로드라마적 과잉은 교착의 상태 그 자체를 표상한다. 이는 무언극의 전통에 기원하는 것으로 언어적인 표현의 불가능성과 관련되기 때문이다.<sup>30)</sup> 과거와 현재 사이에서 교착되어 있는 현 상태를 영화는 멜로드라마적 과잉으로 재현하고 있는 것이다.

## 5. 나오며: 영화와 한국의 미래

2000년대에 한국영화계는 이전에 비해 매우 다양한 장르, 소재, 주제를 개발, 발전시켜 왔다. '과거'와 '역사'도 그 중 하나였다. 이 글은 1990년대 중반 이후 한국영화에서의 근과거 재현의 양상을 정리, 비평하기 위한 것이다. 그 과정에서 영화들의 과거재현이 구성하는 대중적 역사관의 양상들을 포착하고 비평하며, 이 과정에서 신자유주의를 중심으로 하는 97년 이후의 사회적 맥락을 적극적으로 고려하고자 노력했다. 특히 근과거 재현의 모든 양상을 검토함으로써 전체의 흐름을 드러내는 것에 초점을 맞추었다.

1990년대에는 소수의 영화들이 근대적 역사관에 상응하는 방식으로

30) 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희 외 역, 소명, 2013, 107-145쪽.

과거를 다루었다. 반면, 2000년대에는 많은 영화들이 과거를 배경으로 했다. 이 시기 과거 재현의 특성은 ‘탈’의 경향으로 규정될 수 있다. 냉전적 관습으로부터 벗어나는 한국전쟁기의 재현, 민족주의를 상대화하는 식민지기의 재현, 민주주의로부터의 벗어나서 민중의 자기성찰을 드러내는 양상들이 발견되며, 일상과 문화에 대한 관심이 공통적이며, 포스트모던한 다원주의를 구축하고 있었다.

그런데 2000년대 말부터 그와 반대되는 움직임이 나타나기 시작했다. 벗어나고자 했던 원래의 것으로 복원하려는 경향이 바로 그것이다. 전쟁영화에서는 냉전주의, 식민지기 재현에는 민족주의가 귀환했고, 피억압의 대상이자 저항의 주체로서의 민중형상도 귀환했으며, 미시적인 일상과 문화보다는 거시적인 정치, 경제, 사회의 거시적 변동이 중시되었다. 이는 근대적인 역사관으로의 귀환이라기보다는 탈근대적 상황에서의 과거 재현의 교착으로 볼 수 있는 것이었으며, 97년 체제의 교착을 반영하는 것이기도 했다.

영화를 통해서 과거를 다루는 것, 글을 통해 과거의 영화들을 다루는 것은 현재의 존재에 대한 탐구와 미래의 비전을 찾기 위해서이다. 그래서 이 글의 마지막은 미래에 대한 것이지 않을 수가 없다. 전망의 부재와 역사의 교착이 최근 한국영화에서의 과거재현의 핵심적 의미라면 더욱 그러하다. 우리의 미래에서 절대로 포기될 수 없는 한 가지는 절대다수의 빈곤화를 대가로 하는 대재벌 중심의 자본축적의 중단이다. 자본의 횡포의 규제, 노동자·서민의 보호, 부와 소득의 재분배가 고강도로 이루어져야 한다. 이는 우리 사회가 무한한 성장에 대한 욕망을 포기할 때 비로소 가능해질 것이다. 또한 정치적 자유가 보장되어야 하며, 정치참여의 기회가 확대하여 민주주의가 발전되어야 한다.

포스트모던한 다원주의 또한 증진되어야 할 것이다. 단 이는 모든 것

을 교환가치화하는 자본주의 운동에 대한 저지를 수반할 때에만 긍정적  
인 것이다. 이는 환원불가능한 차이를 전면화해야 함을 뜻하지만, 그것  
이 혼돈의 세계에 대한 인지불능을 초래하는 식이어서는 또 곤란하다.  
그랬을 때 이는 제임슨이 비판했던 바와 같이 '후기자본주의의 문화논  
리', 혹은 신자유주의의 이데올로기가 되고 만다. 역사(History)가 역사  
(histories)들로 대체되는 포스트모던한 전환이 역사(history)의 부정으로  
이어지는 것은 잘못된 것이다. 역사가 끊임없이 탐구되고 사유되어야  
하는 것처럼, 세계에 대한 '인식적 지도그리기' 또한 계속되어야 한다.<sup>31)</sup>  
분명한 것 한 가지는 2010년대 이후 영화 속 과거재현에 있어서의 광범  
위한 복원의 움직임은 우리가 속한 세계를 인식하는 데 조금도 도움이  
되지 않는다는 점이다. 환원불가능한 차이에 대한 섬세한 감각과 세계에  
대한 인식의 역량을 검비하는 새로운 비전이 요청되는 시점인 것이다.

---

31) 프레드릭 제임슨, 『포스트모더니즘-후기자본주의의 문화논리』, 강내희 역, 『포스트모  
더니즘론』, 문화과학사, 1989, 195쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

- 『조선일보』  
『월간 말』  
『프레스시안』 (<http://www.pressian.com>)  
『푸른한국닷컴』 (<http://www.bluekoreadot.com/>)  
영화진흥위원회 홈페이지(<http://www.kofic.or.kr/>)

### 2. 논문과 단행본

- 권은선, 『신자유주의 시대의 문화상품-1990년대를 재현하는 향수/복고 영화와 드라마』, 『영상예술연구』 25호, 영상예술학회, 2014, 35-55쪽  
김낙년, 『한국의 소득집중도 추이와 국제비교』, 낙성대경제연구소, 2012, 1-29쪽.  
김동춘, 『우의 대중단체의 분기와 조건』, 『황해문화』 2014년 봄, 새얼문화재단, 65-82쪽.  
김시무, 『경성을 배경으로 한 사극에 나타난 민족 담론』, 『영화연구』 40, 한국영화학회, 2009, 37-70쪽.  
김유경, 『국민국가의 집단기억과 역사교육·역사교과서』, 『창작과비평』 2002년 봄호(115호), 396-411쪽.  
김홍우 외, 『정치학의 이해』, 박영사, 2002.  
데이비드 하비, 『신자유주의』, 최병두 역, 한울, 2007.  
민족영화연구소 편, 『민족영화』 2호, 친구, 1990.  
볼프강 벨쉬, 『우리의 포스트모던적 모던 1』, 박민수 역, 책세상, 2001.  
양호환, 『집단기억, 역사의식, 역사교육』, 『역사교육』 109, 역사교육연구회, 2009, 1-35쪽.  
역사문제연구소 민중사반, 『민중사를 다시 말한다』, 역사비평사, 2013.  
임지현, 『한국사학계의 ‘민족’ 이해에 대한 비판적 검토』, 『역사비평』, 1994 가을, 114-137쪽.  
\_\_\_\_\_. 김용우 편, 『대중독재』 1,2, 책세상, 2005  
장 보드리야르, 『시물라시옹』, 하태환 역, 민음사, 1992.  
장 프랑소아 리오타르, 『포스트모던의 조건』, 유정완 외 역, 민음사, 1992.  
조영주, 『2000년대 한국 역사영화의 식민지 시대 재현에 관한 연구』, 중앙대 석사학위논문, 2009.

- 조지 이거스, 『20세기 사학사』, 임상우·김기봉 역, 푸른역사, 1999.
- 태지호, 『문화적 기억으로서 '향수영화'가 제시하는 재현방식에 관한 연구: 영화 〈씨니〉(2011), 〈건축학개론〉(2012)의 '기억하기'방식을 중심으로』, 『한국언론학보』 57권 6호, 한국언론학회, 2013, 417-440쪽.
- 태지호·황인성, 『영화에서 드러나는 한국전쟁에 대한 집단기억 만들기』, 『한국언론학보』 58권 6호, 한국언론학회, 2014, 279-302쪽.
- 토니 마이어스, 『누가 슬라보예 지젝을 미워하는가』, 박정수 역, 엘피, 2005.
- 토마 피케티, 『21세기 자본』, 장경덕 외 역, 글항아리, 2014.
- 폴 슈마커 외, 『정치사상의 이해Ⅱ』, 양길현 역, 오름, 2007.
- 프레드릭 제임슨, 『포스트모더니즘 후기자본주의 문화논리』, 강내희 역, 『포스트모더니즘론』, 문화과학사, 1989.
- 함석헌, 『뜻으로 본 한국 역사』, 한길사, 2003.
- 허석재, 『정치적 세대와 집합기억』, 『정신문화연구』 37권 1호, 한국학중앙연구원, 2014, 257-290쪽.
- 허영란, 『한국 근대사 연구의 '문화사적 전환' - 역사대중화, 식민직 근대성, 경험세계의 역사화』, 『민족문화연구』 53, 고려대학교 민족문화연구원, 2010, 65-99쪽.

## Abstract

The Representation of the Modern Era in Korean Movies after late 1990s

Lee, Ho-Geol(Busan University of Foreign Studies)

The aim of this essay is to research and criticize the representation of the modern era in Korean movies after late 1990s. I focus on popular vision of history which is articulated in the movies of that period. I take the Neo-liberalist context of Korea into special consideration in that work.

In 1990s, just a few movies represent with strict historical view. In 2000s, many movies dealt with the past times. The feature of them was deconstruction of old political attitude, which was anti-communism of cold war, nationalism of colony and radicalism of people. They are all pluralistic and can be said post modern.

In 2010s, the restoration of anti-communism, nationalism, and radicalism happened. It seems to be a reaction to the old modern. But actually it's rather a deadlock of Neo-liberalism and post-modernism of Korean society after late 1990s.

(Key Words: past, history, representation, 97's system, 21th century's Korean movies, post-modern)

논문투고일 : 2016년 10월 15일

심사완료일 : 2016년 11월 2일

수정완료일 : 2016년 11월 10일

게재확정일 : 2016년 11월 15일