

1980-90년대 한국 독립영화의 전회 -유령적 타자(Specter-others)와의 접속

전우형*

1. 문화로서의 독립영화
2. 1980년대 독립영화의 지형
3. 유령적 타자와의 접속
4. 결론

국문요약

이 논문은 <오! 꿈의 나라>(1989)와 <파업전야>(1990)로부터 <접속>(1997)으로의 이동에 새겨있는 1980-90년대 한국 독립영화의 전회 양상을 살폈다. 서로 다른 이 두 영화 군(群)의 접속이 연대하여 싸우던 80년대식의 현재진행형일 가능성 여부에 대해 응답할 필요가 있다. 영화 <접속>은 PC통신에서 1980년대식 광장의 가능성을 잃어낸 장운현의 아이디어에 명필름의 기획력이 더해져 제작된 영화이다. 사랑에 빠진 남녀 주인공의 만남을 최대한 지연시킴으로써 기존의 내러티브로부터 과감히 탈피했을 뿐만 아니라, 영화음악 사용료를 지불함으로써 합리적 제작과정의 첫 모델을 보여주었던 영화이다. 또한 할리우드영화의 스펙터클이나 기존 충무로의 멜로드라마 형식 대신에 아시아영화의 미학을 전면으로 내세움으로써 한국영화에서 미적인 것의 재분배를 시도한 도발적인 영화이기도 하다.

* 건국대학교 상허교양대학 조교수.

〈오! 꿈의 나라〉와 〈파업전야〉가 1980년대 독립영화의 상징적 사건이라면, 〈접속〉은 1990년대 독립영화의 상징적 사건이다. 왜냐하면 1990년대 한국의 독립영화는 더 이상 주변에 머무르는 데 만족하지 않고 주류에 도전한다. 이때 주류란 개척해야 할 시장이라기보다 배척해야 할 층무로 권력에 가깝다. 〈접속〉이 보여준 주도면밀한 기획력과 제작 및 배급 과정에서의 합리성, 그리고 젠더의 언어 실험 등은 1990년대식 영화운동의 새로운 지평을 제시했다. 이것을 가능하게 한 것이 대기업 주도의 미디어 자본임을 부정할 수는 없다. 다만 이 자본이란 구 자본과 권력이 엉겨 붙어 한국영화를 고사시키는 층무로 권력에 대항하는, 따라서 과거의 억압으로부터 벗어나 미래의 기획을 가능하게 하는 성찰적 타자였음이 확인된다.

본격적인 상업영화 제작 방식으로 만들어진 〈접속〉이 1980년대 한국 독립영화 운동의 1990년대식 응답일 가능성은 일견 모순처럼 보이는 두 개의 벡터로부터 찾을 수 있다. 새로운 자본과의 결탁이 하나라면, 사회운동의 새로운 의제에 대한 실험과 재현 욕망이 반대편에 놓여있다 할 수 있다. 사실 이 두 개의 사건은 그간의 연구에서 1990년대 문화운동 내지 신사회 운동의 자유주의화에 관한 근거로 인용된 것이기는 하나 영화 〈접속〉은 이들을 통해 낡은 타자로부터의 해방 기획에 철저했다. 제작사 대표 심재명과 프로듀서 심보경의 존재는 대기업 미디어 자본의 합리성을 매개하면서 동시에 장윤현과 이은으로 대표되는 1980년대식 광장의 언어들을 전유하는 전복적 계기를 빚어낸다. 그들의 참여로 영화 〈접속〉은 젠더의 언어를 실험했으며, 향후 지속가능한 삶의 조건으로서 새로운 풍경의 광장에 접속했다.

(주제어: 독립영화, 〈오! 꿈의 나라〉(1989), 〈파업전야〉(1990), 〈접속〉(1997), 미디어 자본, 젠더, 유령적 타자)

1. 문화로서의 독립영화

최근 한국 영화계는 낯선 영화문화들로 꽤나 떠들썩하다. 재개봉과 회고전 등이 대중적 흥행에 성공하는가 하면, 많은 영화들이 영화관 바깥으로 질주하는 일이 벌어졌다. 미셸 공드리(Michel Gondry)의 <이터널 선샤인(Eternal Sunshine of the Spotless Mind)>(2004)은 개봉 10주년 기념으로 재개봉해 개봉작들을 제치고 박스오피스 상위에 이름을 올렸다. 이의 여파 역시 만만치 않은데, 개봉 20주년을 맞는 <접속>(장윤현, 1997)의 재개봉 소식과 이에 대한 대중과 평론가들의 기대가 뜨겁다. 회고전 또한 평소와는 달리 기대 이상의 흥행을 일으켰는데, 2015년 11월에서 12월까지 2부로 편성된 허우샤오시엔(侯孝賢) 전작전은 유례없는 연일 매진을 기록했다. 2015년부터 해를 넘겨 프랑스 누벨바그의 거장 필립 가렐(Philippe Garrel)의 영화와 시네마토크가 국립현대미술관에서, 스탠리 큐브릭(Stanley Kubrick)의 작품 세계가 서울시립미술관에서 상설 전시된 것, 그리고 이 특별한 영화문화에 많은 사람들이 모여든 것 역시 최근 한국영화계의 놀라운 진풍경이다. 영화가 영화관 바깥으로 질주한 예들은 보다 광범위하다. 최근 개봉한 몇몇 영화들은 영화관 개봉에 연연하지 않고, 관람을 원하는 단체를 직접 찾아 나서는 공동체 상영 방식을 적극적으로 활용했다. 2016년 개봉한 <자백>(최승호 연출, 뉴스타파 제작, (주)시네마달 배급)은 이러한 공동체 상영의 대표적 작품이다. 최근 한국 영화계에 등장한 낯선 문화들을 여기까지 열거하고 보면 그들 사이에 일정한 유사성을 발견할 수 있다. 주의를 기울여 보면 이들이 그렇게 낯설지만은 않다는 것. 재개봉이나 회고전, 그리고 전시되는 영화와 관객을 찾아 나서는 공동체상영 등은 독립영화 또는 예술 영화 영역에서 오래 동안 익숙해진 고유의 인디문화(Indie Culture)이다.

오히려 이러한 하위문화가 주류 영화문화에 기입되고 대중적 인정을 획득하고 있는 현상이 낯설의 실체이다.

이와 견주어 또 최근 한국영화 제작과 흥행에서 주목할 만한 현상으로서 저예산 독립영화의 선전 역시 빼놓을 수 없다. 2016년 한 해만 보더라도 <스틸플라워>(박석영)나 <우리들>(윤가은) 등 저예산 독립영화의 흥행 성적은 상업영화 개봉 시장에서도 두각을 나타냈다. 사실 상업 영화들에 비해 낯선 소재와 실험적 영상언어로 만들어진 저예산 영화들이 영화관객들과 평론가들로부터 대중성과 미학적 우수성을 동시에 인정받기 시작한 것은 2010년 전후부터였다. 대표작만 놓고 보더라도 2009년 <워낭소리>(이충렬)와 <똥파리>(양익준)를 시작으로 2011년 <파수꾼>(윤성현)과 <무산일기>(박정남), 그리고 <지슬>(오명, 2013)과 <한공주>(이수진, 2014), 2015년 최근작 <한여름의 판타지아>(장건재)나 <성실한 나라의 앨리스>(안국진), <오늘영화>(윤성호, 강경태, 구교환) 등에 이르기까지 독립영화의 성장세는 꾸준한 편이다.¹⁾ 게다가 대중적 흥행을 이끈 첫 독립영화인 <워낭소리>가 다큐멘터리, <마당을 나온 암탉>(오성운, 2011)이 애니메이션의 흥행 가능성을 제시하는 등, 이 독립영화들의 성공은 한국영화의 장르적 다양성을 가시화하는 중요한 매개이기도 했다. 애니메이션은 곧 장르적 한계에 부딪혔다 치더라도 다큐멘터리는 임흥순의 <비념>(2013), <위로공단>(2015)이나 구자환의 <레드 튼>(2015), 그리고 <두 개의 문>(김일란, 홍지유, 2012)이나 <다이빙

1) 대중적으로 흥행에 성공한 독립영화 목록이다. 여기에 독립영화 씬에서 주목을 받거나 국내외 영화제에서 수상한 경력이 있는 작품들까지 더하면 최근의 독립영화 붐의 실체는 더욱 선명해진다. 예를 들어 조성희의 <남매의 집>(2009)과 <짐승의 끝>(2010), 그리고 구교환의 <왜 독립영화 감독들은 DVD를 주지 않는가?>(2013), <방과 후 티타임 리턴즈>(2015)나 우문기의 <죽구왕>(2014), 최승연의 <수색역>(2016)과 알버트 신의 <인 허 플레이스>(2015) 등이 있다.

벨) (이상호, 안해룡, 2015)과 <나쁜나라> (김진열, 2015), <업사이드 다운> (김동빈, 2016)과 <그림자들의 섬> (김정근, 2014) 등을 통해 사회성뿐 아니라 예술성과 대중성 사이의 균형감각마저 새롭게 기획하고 있다.

그런데 이런 독립영화 문화의 주류 진입이라든가 독립영화의 흥행이라는 이례적인 현상이 한국영화의 성장이나 관객의 성숙 등을 토대로 삼아 이루어진 성과라고 보는 견해에는 주의를 기울일 필요가 있다. 사실 이 두 요인은 가늠하기 쉽지 않은 잣대들이다. 독립영화(또는 그 문화)의 흥행에는 여러 요인들이 복합적으로 얽혀 있겠으나 그 중에서도 보다 직접적인 동력을 꼽자면, 독립영화 진흥 정책과 독립영화 또는 예술영화 전용 상설관인 예술영화관(Art House)의 확대가 더 주효할는지 모른다. 그리고 특히 예술영화관의 확대와 독립영화 흥행 사이의 역할 관계에 대기업 자본이 개입되어 있다는 사실 또한 눈여겨 볼만한 일이다. 서울을 기준으로 할 때 서울아트시네마가 민간 비영리 시네마테크인 점을 제외한다면, 씨네큐브는 흥국생명, 상상마당 시네마는 KT&G, 아트나인은 메가박스에서 운영중인 예술영화관이다. 물론 아트하우스 모모나 KU시네마테크처럼 소규모 배급사와 학교가 공동 운영중인 예술영화관도 있기 때문에 대기업 운영의 사례를 들어 독립영화의 흥행에 상업영화에나 동원되는 자본의 개입이 결정적인 역할을 했다는 주장을 할 필요는 없다. 다만, 영화라는 미디어의 속성상 안정적인 재생산 구조, 즉 제작과 배급의 원활한 흐름이 예술영화관, 그리고 대기업의 자본에 의해 가능해졌다는 사실은 한국 독립영화 씬(Scene)의 정체성을 추적하는 데 매우 시사적이다.

그러나 대기업의 투자든 정부의 예산이든 독립영화와 자본의 결합이 독립영화 문화의 주류 진입, 독립영화의 성장의 배경이라는 사실은 언젠가 독립영화 소외되고 타자화될 수 있는 잠재적 불안을 강하게 의

식하게 한다. 독립영화 문화의 주류 진입은 거꾸로 영화시장이 독립영화 문화를 전유하는 것과 같으며, 따라서 이 현상 자체가 독립영화를 상품화하는 과정일 수 있다. 더욱 문제적인 것은 독립영화의 성장이라는 빛과 공존하는 그림자이다. 사실 2010년을 전후한 시점으로부터 등장한 한국 독립영화의 성장세는 그 이전 정부 지원의 결과이며, 2015-16년 독립영화의 선전(善戰)은 말 그대로, 독립영화 씬에 엄습한 어떤 위기에도 불구하고 잘 싸워준 결과이기도 하다. 독립영화를 지원해오던 정부의 예산은 대폭 삭감되고 대기업 후원으로 운영되던 아트하우스들은 문을 닫기 일쑤다. 적어도 독립영화와 관련하여 한국 사회는 비동시적인 것의 동시성을 가시적으로 드러낸다. 자본이 매개하는 독립영화의 명암이 빚어내는 현재의 풍경은 어디로부터 온 것인가. 영화가 자본의 예술이라고는 하나, 독립영화라면 모름지기 자본과 명확한 전선을 긋고 있어야 할진대, 이토록 자본에 허약해진 배경은 무엇인가. 이러한 의문들은 한국의 독립영화가 그의 타자, 즉 자본이나 권력과 어떤 관계를 맺어 왔는가를 추적하는 역사적 정체성 규명 문제로 이어진다.

한국 독립영화의 정체성은 여전히 모호한 것이기는 하나 1998년에 설립된 독립영화협회의 선언문 중 일부만 인용할 때, 독립영화는 자본과 권력, 그리고 상투적 영상언어로부터 독립한 영화라는 점만은 비교적 선명해 보인다.²⁾ 이 정체성이 아무리 지표성(indexicality)의 기호에 가깝다 하더라도 자본으로부터의 완전한 독립에 실패한 것처럼 보이는 지금여기의 독립영화, 그리고 그것의 잠정적으로나마 성공적인 위상은 무엇의 징후일 가능성을 의심하지 않을 수 없다. 이 문제야말로 한국 독립

2) 「독립영화는 무엇인가?」 한국독립영화협회 창립선언문, 1998.9.18. (김은정, 「한국 독립영화의 문화적 이행」 사회운동에서 문화로, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015, 163-164쪽에서 재인용).

영화의 정체성을 해명하기 위해 반드시 풀어야 할 실타래이다. 한국의 독립영화가 형성되는 과정에서, 즉 한국영화가 자본과 권력으로부터 독립하고 미학적인 것을 재분배하는 과정에서 다시 맞닥뜨릴 수밖에 없었던 떠돌아다니는 타자의 유령들을 밝히고 그것과 새롭게 관계 맺는 방식을 조명하는 작업의 끝에서 한국 독립영화의 특수성과 조우할는지 모른다. 이 연구의 가설은 지극히 단순하다. 자본으로부터의 독립을 중요한 속성으로 하는 독립영화가 자본과의 새로운 만남을 통해 독립영화의 가능성을 가시화하는 현재의 상황을 한국 독립영화에 내재하는 본성으로 가정한다. 그리고 한국 독립영화가 본격적으로 형성되기 시작한 시점으로 거슬러 올라가 자본은 물론 국가권력이나 미학체계와의 관계 양상을 살핌으로써 한국 독립영화의 역사적 정체성을 규명하고자 한다.

그렇다고 해서 한국 독립영화에 관한 이러한 접근이 전혀 새로운 것은 아니다. 안지혜는 『시민사회의 성장과 한국 영화의 역동적 관계에 관한 연구』(중앙대학교 첨단영상대학원 박사논문, 2007)를 통해 1980-90년대 한국 영화운동이 일방향적이고 단선적이라기보다 “끊임없는 작용과 반작용의 복합적인 과정”³⁾이라는 점을 지적하고 있다. 그리고 제도, 자본, 미학적 차원에서의 그 과정을 정책과 산업에 대한 수동적이고 파편적인 대응으로 이해하는 것의 위험에 대해서도 경계한다. 다만 그 과정이 중국에는 패배주의로 귀결된다고 해석하는 데에는 주의를 기울일 필요가 있다. 한국의 독립영화는 그것이 국가권력이든 자본과 기술의 산업이든, 미학이든 기회 가능성이라는 측면에서 그것들을 적극적으로 절합해 왔으며, 그 과정은 앞에 제시한 최근의 몇몇 현상들과 견주어 볼 때 의식적인 인정투쟁 전략으로서 의미화가 가능하다. 이는 또한 한국

3) 안지혜, 『시민사회의 성장과 한국 영화의 역동적 관계에 관한 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2007, 5쪽.

의 독립영화에 관한 적극적인 담론이 형성되기 시작한 1980년대와 지금을 단절된 것으로 이해하는 보편적 인식에 대한 문제제기로 이어진다. 예를 들어 위에 언급한 논문의 문제의식은 물론 1980년대 시민사회의 성장이 한국영화의 역동성을 견인했을 가능성에 대한 믿음에서 시작하나, 그 끝에는 2000년대 시민사회의 퇴행과 한국영화의 침체, 특히 독립영화의 소멸 사이를 인과적으로 매개하려는 시선이 숨어 있기도 하다. 그러나 이는 반만 맞는 사실이지 않은가. 한국의 독립영화를 운동의 차원에만 국한했을 때 빚어지는 오류이다. 1980-90년대 한국 독립영화의 전회를 규명하는 작업은 2010년대 한국 독립영화의 성장을 함께 설명할 수 있는 방법론적 모델 개발을 겸할 필요가 있다.

2015년에 박사학위 논문으로 제출된 『한국 독립영화의 문화적 이행』(김은정, 이화여자대학교 대학원 사회학과)은 ‘사회운동에서 문화로’라는 부제를 병기하고 있다. 이 부제는 한국 독립영화의 정체성에 관한 논문의 주제이기도 하거니와 그것에 관한 연구 경향을 함축적으로 지시하는 표현이기도 하다. 한국 독립영화에 관한 연구는 주로 사회운동의 관점에서 있다가 최근 제도화된 대중문화로서 대상화하는 경향으로 이행 중이다. 전자의 경우 한국에서 독립영화 담론이 가장 왕성해지기 시작하는 1980년대에 주목하면서 독립영화를 시대적 요청에 부응하는 사회운동의 한 양상으로 규정한다. 그리고 최근의 연구들은 1990년대 이후의 독립영화가 사회의 패러다임과 제도의 변화, 그리고 담론화 과정을 거치는 동안 사회운동적 성격이 희석되거나 소거된 채 그저 하위 대중문화로 안착되어 갔음을 논구한다. 그러나 이러한 경향들은 사회운동적 성격을 강조할 때 현재의 한국 독립영화와 거리감을 해소하기 힘들며, 문화의 측면만 부각할 때 자칫 한국 독립영화의 기원을 부정할 우려마저 있다. 독립영화의 중요한 두 양상인 사회운동과 문화는 30년이라는

시차를 두고 나타난 것이기 이전에 애초에 한국 독립영화의 태생에 내재해 있던 특수한 동력이 빚어낸 결과일 수 있다. 그리고 사회운동과 하위 대중문화의 혼재는 독립영화 내외의 주체들의 능동적인 실천이 빚어낸 결과이며, 1980-90년대 한국 독립영화의 전회가 지식인 주도의 사회운동과 분별되는 지점이기도 하다. 이 논문은 1980년대 독립영화 씬에서 가장 주목할 만한 장산곶매와 16mm 장편 독립영화 〈오! 꿈의 나라〉(1989)와 〈파업전야〉(1990)가 1990년대 명필름과 영화 〈접속〉(1997)으로 이행하는 과정에 숨어있는 한국 독립영화의 역사적 정체성으로서 '유령적 타자와의 접속'이라는 의미를 규명하고자 한다.

2. 1980년대 독립영화의 지형

한국 독립영화에 관한 연구들은 대체로 독립영화의 기원을 1980년대로 설정한다. 1982년 서울대 영화동아리 알라성 출신이 주축이 돼 본격적인 독립영화 집단으로 처음 등장한 서울영화집단(1990년 이후 서울영상집단)의 역사도 있거니와 이후 영화법 개정에 따라 1980년대 한국영화계가 새로운 변화에 직면하게 됨에 따라 독립영화 집단 및 제작사 설립이 빈번해졌기 때문이다. 외화수입 제한 철폐와 영화사 허가제를 골자로 하는 5차 개정 영화법은 기존 총무로 중심의 제작-배급 시스템에 충격을 주었고, 이 균열의 틈으로 독립영화 회사들이 생겨나기 시작한 것이다. 실제로 5차 개정 영화법은 '독립영화 제작 제도'를 신설하기도 했고, 『한국영화연감』을 참조하면 1984년 개정 전후로 제작사 수가 세 배 이상 급등하기도 했다. 여기에 1987년 시민운동의 성과를 바탕으로 한국의 독립영화 진영은 미국영화 직배에 저항하는 사회운동으로서 민

족민주운동과 연대했다.⁴⁾ 1988년에 결성된 ‘미국영화 직배 저지 투쟁위원회’는 같은 해 조직된 전국민족민주운동협의회의 지원을 받았고, 학내 민족영화 동아리 및 민족영화연구소와 한국민족예술인총연합 산하 민족영화위원회와도 긴밀한 관계를 맺었다. 요약하면 1980년대 독립영화는 탈규제 및 자유화에 따른 영화시장 개방과 전국적 시민운동의 영향으로 형성된 것이다. 영화계 내외에서 대규모의 지각변동이 시작되고 제작과 배급의 주체 및 그 방식이 변화하면서 등장한 것이 바로 한국의 독립영화이다.

그런데 독립영화 제작과 배급에 관여하는 주체와 그들이 선택하는 방식에는 차이가 생길 수밖에 없다. 1980년대 독립영화는 작은영화, 열린영화 등의 이름으로 불렸던 비제도권 영화이다. 독립영화에 붙여진 당시의 이름들에서 알 수 있듯이 독립영화는 제도권 상업영화와는 다른 제작과 배급 방식을 실험함으로써 독립영화의 스펙트럼을 넓혀갔다. 작은영화는 35mm의 큰 영화가 외면하는 근본적인 사회 모순을 다룬 영화를 제작·배급하기 위해 공동창작이나 제작과정 워크숍과 영화제 개최 등을 대안으로 삼은 영화마당 우리(1984)에 의해 등장한 개념이다.⁵⁾ 1984년에 ‘작은영화를 지키고 싶습니다’라는 제목으로 개최된 첫 작은영화제를 계기로 작은영화는 16mm와 8mm로 제작된 아마추어 영화에 대한 통칭이 되었으며 따로 활동하던 독립영화 집단들의 공동 상영회와 토론장의 가능성이 가시화되기도 했다.⁶⁾ 열린영화는 작은영화제에 참

4) 홍기선, 『미국영화 직배 저지 및 영화진흥법 쟁취투쟁의 의의와 문제점』, 『영화언어』: 1989 봄에서 1995 봄까지』, 시각과 언어, 1989; 변재란, 『새로운 영화를 위한 논쟁』, 『80년대 한국사회 대논쟁집』, 중앙일보사, 1990; 양윤모, 『80년대 한국영화 개관』 (1992), 이종거 편, 『한국영화의 이해』, 예니, 2001; 이정하, 『가라앉은 한국영화계 구원의 쪽배는 없는가』, 『시네필』 6호, 1994 참조

5) 『젊은이 새문화운동 영화감상모임』, 『동아일보』, 1985.1.22.

6) 『소형영화제작 활발』, 『한국일보』, 1984.7.5.

여했던 대학생들을 중심으로 실천 못지 않은 이론의 병행을 목적으로 모인 집단이 내세운 개념이다. 이들은 1984년 12월 '작은영화란 무엇인가'를 주제로 동인지 『열린영화』를 발간한 데 이어 1985년 10월까지 계간으로 3회 더 발간하기도 했다.⁷⁾ 이후 열린영화는 제작신고와 검열 등의 제약과 소재 제한으로부터 자유로운 작은영화의 의미로 발전되었다.⁸⁾

독립영화는 제작 및 배급 방식에서만 아니라 내러티브에서의 독립 또한 내포한다. 특히 1980년대 후반 한국 독립영화운동은 전국적인 민족민주운동과 연계되어 있기 때문에 독립영화의 다른 이름으로 민족영화, 민중영화 역시 빼놓을 수 없다. 민족영화는 미국영화 지배 저지 투쟁과 함께 급부상했는데 1988년 영화감독위원회, 청년영화인협의회, 그리고 미국영화 지배 저지 투쟁위원회 등은 시장개방을 반민족적 행위로 규정하고, 민족영화의 의의를 문화제국주의에 저항하는 것으로 설정했다. 그러나 보다 큰 의미의 민족영화란 1988년 결성된 민족영화연구소가 민족해방운동의 정치사상을 영화에 결합시킨 개념으로서, 한국영화 문화의 반민족적 현실을 극복하기 위해 '민족의 자주, 민주, 통일'의 예술적 이념을 형상화하는 영화예술을 표방한다. 민중영화는 민중민주 계열의 독립영화 집단에 의해 실천되었는데, 장산꽃매(1988)나 여성영화인집단 바리터(1989), 노동자뉴스제작단(1989)이 대표적이다. 이들은 대중의 건강한 삶을 묘사하고 형상화하는 민족영화를 실천하거나(장산꽃매) 영화계에 내재하는 가부장적 질서를 문제시하고 여성문제에 대한 인식을 공유하고(여성영화인집단 바리터) 다큐멘터리 기획에서 배급까지 노동운동 대중조직과 연대하여 노동자의 삶을 전면에 내세우는(노동

7) 『『열린영화』 동호인 2번째 동인지 펴내』, 『경향신문』, 1985.4.25.

8) 『소형영화 제작 상영 잇단 마찰』, 『동아일보』, 1991.6.20.

자뉴스제작단) 등 대중운동의 성격을 겸했다. 민중영화는 1980년대 한국 독립영화가 대중운동을 통해 영화인이나 지식인 엘리트 중심에서 벗어나 실질적 민주화에 접근할 수 있는 가능성을 보여주는 것이기도 하다.

독립영화를 통한 대중운동의 가능성을 제시한 예로 1980년대 후반 독립영화 씬에서 가장 주목할 만한 사건인 장산곶매의 〈파업전야〉 상영을 계기로 일어난 전국민적 관심을 들 수 있다. 〈파업전야〉는 세계노동절 101주년 기념으로 제작한 노동영화로 철강노조 결성을 둘러싼 노동자와 회사 사이의 대결 양상을 그린 영화이다. 그런데 당시 정부는 이 영화에 대해 상영시 처벌 방침을 밝혔으며, 장산곶매가 상영을 강행하자 제작자와 상영관 대표를 공연법 및 영화법 위반 혐의로 기소하는 일이 벌어졌다. 이 사건을 계기로 한국민족예술인총연합은 성명서를 내는 등, 장산곶매를 비롯한 11개 지역 문화예술단체들이 연대하여 ‘파업전야 탄압분쇄를 위한 공동투쟁위원회’가 발족되었다. 투쟁위원회는 기자회견을 통해 16mm 영화는 공연윤리위원회의 심의를 거치지 않고 제작 및 상영이 가능함에도 불구하고 이를 문제삼는 것은 명백한 예술 탄압이라는 점을 명확히 하고, 상영주체를 전국노동조합협의회로 바꿔 전국 12개 도시에서 〈파업전야〉를 재상영해 국민들로부터 영화의 위법성 여부를 평가받겠다는 의지를 밝혔다.⁹⁾ 이런 과정에서 사건의 여파는 대학생 뿐만 아니라 일반 대중들에게까지 미쳤다. 아울러 독립영화에 대한 정부의 상영금지 처분은 결국 박종원의 〈구로아리랑〉(1989), 이종국의 〈부활의 노래〉(1990)에 대한 과잉 검열, 그리고 이후 영화제작소 청년에서 제작된 〈어머니, 당신의 아들〉(1991)에 대한 사전 탄압 및 장산곶매의 〈달헌

9) 『파업전야 재상영키로_ 탄압분쇄 공투위 회견_ 서울 등 11개 도시서』, 『한겨레』, 1990.4.11.

교실문을 열며》(1992)에 대한 제작 저지에까지 이어지면서 시민사회의 강력한 저항을 이끌어내는 계기가 되었다.

이처럼 작은영화와 열린영화, 그리고 민족영화와 민중영화 등의 이름들은 말 그대로 당시 독립영화를 운동 차원에서 호명하던 별칭이다. 애초에 독립영화의 하위장르로 유형화될 수도 없거니와 사실 작은영화와 열린영화는 상당 부분 겹쳐 있을뿐더러 민족영화와 민중영화 정도가 진영 논리에 의해 겨우 구분될 뿐이다. 더군다나 각각의 별칭에 어울릴 만한 당대의 대표적인 독립영화를 찾는 것도 쉬운 일은 아니다. 위에서 살핀 다른 이름들이 각각 표방한 영화관이나 제작 및 배급 방식이 하나로 수렴될 때 진정한 한국 독립영화의 역사가 시작될 수 있다. 가령 '반민주적이고 반민족적 현실을 극복하기 위한 대중의 건전한 연대를 형상화하고, 기획에서 배급까지 공동의 민주적 방식을 실천하고 사전 신고 및 검열로부터 자유로운 작은영화로서 독립영화를 떠올릴 때 가장 먼저 눈에 띄는 영화는 아무래도 16mm 장편 독립영화 〈오! 꿈의 나라〉(1989, 93분)이나 〈파업전야〉(1990, 105분) 정도이다.¹⁰⁾ 그리고 이 두 영화의 제작과 배급을 맡은 장산곶매(1988)야말로 충무로를 중심으로 하는 상업영화의 내러티브와 제작 및 배급 방식으로부터의 독립을 선언하고 그 활로를 새롭게 모색했던 대표적인 독립영화 공동체였음을 의심하기는 힘들다. 이 두 작품의 상영을 둘러싸고 일어난 사건을 통해 1980년대 후반 독립영화 운동의 전선을 소개하는 연구는 비교적 많으나 작품 자체 또는 장

10) 물론 이 외에도 1980년대 독립영화 씬에서 주목을 받았던 영화들은 상당수에 이른다. 대표작을 발표순으로 예시하면, 장길수의 〈강의 남쪽〉(1980, 16mm 14분), 박광수의 〈장님의 거리〉(1982, 8mm 20분), 문원립의 〈결투〉(1982, 8mm 4분), 박광우의 〈강아지죽는다〉(1984, 16mm 11분), 홍기선의 〈그여름〉(1984, 8mm 40분), 이은의 〈공장의 불빛〉(1987, 16mm 10분), 장동홍의 〈노란깃발〉(1987, 16mm 10분), 장운현의 〈인재를 위하여〉(1987, 8mm 45분) 그리고 김동원의 〈상계동올림픽〉(1988, 비디오 27분) 등이 있다.

산꽃매에 관한 본격적인 연구는 거의 드문 편이다. 장산꽃매를 중요하게 언급하는 연구들도 당대 사건에만 주목할 뿐 장산꽃매 이후의 행보에 대해서는 별다른 관심이 없다. <오! 꿈의 나라> 기획을 위해 결성된 이 독립영화 공동체는 <파업전야>와 영화인들 사이의 친구갈등이나 자본의 검열이라는 새로운 문제 등을 거치면서 1990년대 명필름과 영화 <접속>에 접속한다. 이 만남은 1980-90년대 한국 독립영화의 전회를 가장 선명하게 제시하는 사건이다.

3. 유명적 타자와의 접속

연작소설 『소설가 구보씨의 하루』를 발표한 주인석은 「소설가 구보씨의 사람 구경」(『중앙일보』)이라는 인터뷰 에세이에서 당시 최고의 흥행을 누리던 영화 <접속>(1997)의 연출을 맡은 장운현을 다음과 같이 주해한다. '1980년대 독립영화 집단 장산꽃매에서 <오! 꿈의 나라>와 <파업전야> 연출에 참여했던 그가 전혀 이질적인 성격의 영화로 귀환했다'는 것. 이런 주인석의 진단에 단지 독립영화와 상업영화의 낙차만 존재한다고 보기는 힘들다. 공교롭게도 주인석의 이 말은 한국의 독립영화가 1980년대로부터 1990년대로 진입하는 과정에서 일어난 큰 전회를 정확하게 포착하고 있다. 투박하기 이를 데 없는 민족주의적 리얼리티와 생경한 감각의 모더니티는 비단 영화 스타일만의 문제라기보다는 독립영화 씬의 중대한 변화로부터 기인하는 것이다. 장산꽃매로부터 명필름, <오! 꿈의 나라>와 <파업전야>로부터 <접속>으로의 이동에 당대 언론이 전혀 무관심했던 것은 아니다. 1997년 3월 22일자 『한겨레』에는 「장산꽃매들 오랜만에 날다」라는 기사가 실린다. 이 기사에는 1980년대 후

반 독립영화 씬에서 장산곶매의 존재 의의를 평가한 뒤, 첫 영화 <오! 꿈의 나라> 공동연출을 맡았던 홍기선, 이은, 장동홍의 근황과 끝으로 장운현의 <접속> 촬영 예정 소식을 알린다.¹¹⁾ 장산곶매의 1990년대 행보에 당대 사회가 유독 주의를 기울였던 모양인데, 대부분 1980년대 광주와 노동현장, 전교조 등 사회적인 비제도권 독립영화로부터 개인적인 사랑을 소재로 한 상업영화로의 이동에 초점이 놓여있다.¹²⁾

그런데 이런 기사들이 빈번히 언론에 오르내리는 동안 1980년대 독립영화 역시 역주행을 시작했다. 1997년 장산곶매는 <접속>을 통해서만 재등장한 것은 아니다. <오! 꿈의 나라>가 영화법 위반에 대한 항소심에서 무죄 판결을 얻어냈으나 장산곶매 대표였던 홍기선은 영화사 등록의 무 위반 혐의가 인정되어 벌금형을 선고받았다. <접속>이 개봉 이후 100만 이상의 관객을 동원하며 흥행¹³⁾하기 시작할 때 쯤 서울영상집단은 한국민족예술인총연합 문예 아카데미 강당에서 1980년대 독립영화 10여 편의 상영회를 개최한다.¹⁴⁾ 물론 이를 두고 장산곶매 구성원들의 귀환만을 전적인 이유라고 말할 수는 없다. 1996년 '96 아마추어에서 작가까지'라는 주제로 처음 개최된 인디포럼이 1997년 '97 독립영화여, 독립하라!'라는 주제로 다시 개최되었을 때 심의 문제로 이들 만에 중단되는 일이 발생했다. 당시 독립영화의 재담론화에는 서울영상집단에서 제작한 홍형숙의 독립영화사 다큐멘터리 <변방에서 중심으로>(1997)나 보임에서 제작한 변영주의 위안부 피해자에 관한 다큐멘터리 <낮은 목소

11) 『장산곶매들 오랜만에 날다』, 『한겨레』, 1997.3.22.

12) 『영화 『접속』 만든 장운현 감독』, 『동아일보』, 1997.9.3.; 『1997. 보수바람에 가위도 날뛰고』, 『한겨레』, 1997.12.26.; 『감독 데뷔하는 '장산곶매' 출신 이은씨 "새롭고 우리정서에 맞는 영화"』, 『한겨레』, 1998.7.31.

13) 『『접속』 1,000,000명 접속』, 『한겨레』, 1997.10.24.

14) 『한국 독립영화 걸작 '한자리』, 『경향신문』, 1997.12.9.

리)(1995), 그리고 이 작품들의 부산영화제 와이드앵글 부문 상영과 베를린영화제 영포럼 초청 사실이 오히려 더 큰 몫을 했을 수 있다.¹⁵⁾ 1980년대 독립영화는 1990년대에도 연속성을 지녔다. 모금을 통해 제작비를 마련해 공동제작하고, 상영회 개최나 비디오 제작을 통해 배급망을 확보하는, 무엇보다 여전히 부조리한 현실과 싸우는 비제도권 독립영화들은 존재했다. 독립 다큐멘터리영화 제작에 주력한 서울영상집단과 푸른영상(1991), 지하창작집단 파적이나 영화제작소 청년(1990) 등의 활약이 있었다. 그리고 다른 한편, 즉 제도권 안에서 기성의 상업영화와는 다른 상업영화들이 만들어지고 있었고 그것은 분명 1980년대 독립영화 씬과의 새로운 접속이었다.

영화 〈접속〉 제작의 주체는 장운현과 이은, 그리고 심재명과 심보경이다. 잘 알려진 대로 장운현과 이은은 장산곶매가 처음으로 기획한 장편 독립영화 〈오! 꿈의 나라〉 공동연출로 인연을 맺었다. 이미 1987년에 이은과 장운현은 각각 〈공장의 불빛〉(16mm 10분), 〈인재를 위하여〉(8mm 45분)로 독립영화 씬에서 주목을 받았던 신예였다. 이들의 인연은 1993년 해체된 장산곶매에서 끝나지 않고 소형영화제작집단 장이오 프로덕션(장운현, 이은, 오창환)¹⁶⁾을 거쳐 이은과 심재명 부부가 공동 설립한 명필름에서의 영화 〈접속〉으로 이어졌다. 명필름의 심재명은 장운현이나 이은과 달리 1980년대 한국 영화계를 제도권 안에서 경험했다. 1988년 서울극장 광고 카피라이터로 영화계에 입문하고 1992년 독립 이후 〈그대 안의 블루〉(1993) 등의 기획을 맡아 흥행시키면서 홍보 담당자 차원에 머물던 프로듀서의 위상을 새롭게 정립했다. 〈접속〉의 제작사 대표로서 심재명은 다섯 번의 설문조사를 통해 관객의 취향을 파악하는

15) 『왜 또 다시 독립영화인가』, 『한겨레』, 1997.12.12.

16) 『문화유산 답사기 영상물로 만든다』, 『한겨레』, 1994.3.3.

데 애를 쓰는 한편¹⁷⁾ “관습적이고 통계적이고 평균적인 시각”¹⁸⁾으로부터 거리를 두는 전문 프로듀서였다. 그렇다고 심재명의 영화관이 철저히 상업적인 것에 종속되어 있다고 보기는 힘들다. 그녀가 기획을 맡은 〈그대 안의 블루〉는 직장여성의 슈퍼우먼 되기에 문제를 제기했다. 심재명은 사실 이 영화를 통해 매맞는 여성의 문제를 다룬 16mm 영화 〈굴레를 벗고서〉 연출을 맡았던 이현승을 데뷔시킨다. 앞의 셋에 비해 비교적 신인에 가까운 심보경은 〈그여자 그남자〉(1992) 마케팅을 맡으며 영화계에 입문한 후, 〈접속〉을 통해 제작 전 과정에서 프로듀서의 역할을 부각시킨다. 특히 시나리오 공동집필 제안, 신인 전도연의 주연 캐스팅, 그리고 인디계 조영욱의 음악 감독 발탁 등을 감행하며 〈접속〉의 흥행에 중대한 기여를 한다.¹⁹⁾ 이렇게 1997년 〈접속〉의 탄생에 참여한 인적 구성은 독립영화와 상업영화의 특별한 결합을 시사한다.

인적 구성의 유사성만 있을 뿐 장산곶매와 명필름, 〈오! 꿈의 나라〉나 〈파업전야〉와 〈접속〉의 거리는 당시 언론에서 의이해 하거나 우려했던 것만큼이나 꽤 멀다. 그 사이 한국영화계에 무슨 일이 있었고 독립영화 인들은 그 변화에 어떻게 대응했는지를 살필 필요가 있다. 1984년 제작 자유화와 1987년 시장개방 정책 이후 한국영화계는 충무로의 기성 영화인과 새로 유입된 영화인과의 연대를 통해 유지되었다. 그러나 이 연대는 그렇게 길지 못할 운명이었는데, 왜냐하면 미국영화 지배에 대한 저항 전선은 애초에 돌로 나뉠 수밖에 없었기 때문이다. 할리우드영화를 앞세운 미국의 제국주의적 침략에 대한 저항운동으로 무장한 젊은 영화인들의 공동체와는 달리 제작과 수입을 겸했던 충무로의 영화사들은 오

17) 『접속 110만명 “최고 흥행”』, 『동아일보』, 1997.10.31.

18) 『반신반의 속에 터지는 ‘대박영화’』, 『동아일보』, 1999.3.26.

19) 『화제의 영화 ‘접속’ 프로듀서 심보경 씨 남의 말 잘 들어주는 ‘제작 사령관’』, 『경향신문』, 1997.10.16.

로지 자기 시장을 침식하는 직배사를 배제하기 위한 목적에 충실했기 때문에 경제적 이해관계에 따라 입장을 달리했다. 충무로의 메이저 영화사는 예전처럼 제작 및 배급에 관한 독과점 체제를 다시 가동시킴으로써 자신들의 입지를 다지는 것 말고 다른 관심이 없었다. 이들이 1984년 이전으로 회귀하는 상징적인 장면은 그들이 장악해 왔던 영화제를 통해 반복 연출되었다. 1980년대 후반 기회의 공간에서 대중들로부터 인정도 받아낸 독립영화였으나 안정적인 재생산 기반을 갖추기도 전에 다시 생존위기에 내몰리게 된 형국이다. 2장에서 예시한 장산곶매의 제작 및 상영에 대한 정부의 끈질긴 탄압을 고스란히 떠안은 채 1900년대로 진입한 한국 독립영화 씬은 점점 제작과 배급 자원이 고갈되어 가면서 대안을 모색하지 않을 수 없게 되었다.

이때 그들에게 두 가지 선택지가 가능했는데, 당연하게도 비제도권에 머물거나 제도권으로 침투하거나 둘 중의 하나이다. 전자의 경우 앞서 살핀대로 1980년대 독립영화의 존재방식을 연장하여 모금 또는 정부나 기업의 지원을 통해 제작비를 마련하고 공동제작 과정을 거쳐 영화제를 통해 상영하는 방법이 일반적이었다. 여기에 1990년대 영상미디어 기술 및 산업 발전에 힘입어 비디오 제작을 겸하는 공동체도 늘어났다. 이들은 인적 자원과 물적 자원의 재생산을 위해 각 공동체마다 정기적으로 제작과정 워크숍을 개최하거나 영상물 제작 등 수익사업을 벌이기도 했으나 안정적인 재생산 구조를 창출해 내기에는 턱없이 부족했다. 후자는 영상산업 진출을 모색하던 대기업 자본과 결탁하여 독립 제작사를 설립하는 경우가 대표적이었다. 명필름 역시 이러한 선택의 결과이다.²⁰⁾ 1980년대 제도권 바깥에서 자본으로부터 자유로운 독립영화 씬을

20) 1993년 이후 등장한 제작사들 중 박광수의 박광수필름(1993), 유인택의 기획시대(1993), 심재명의 명필름(1995), 차승재의 우노필름(1995), 유인택의 씨네2000(1996) 등

주도했던 세대가 대기업의 자본과 결합하는 모순적인 상황이 벌어진 것인데, 이는 충무로 메이저 영화사들의 전횡과 거리를 두기 위한 방식, 즉 한국 영화산업의 합리화 요구에 대한 젊은 세대들의 의식적인 응답으로서 의미가 있다. 그리고 이러한 그들의 선택은 미국영화 직배 이후 할리우드영화를 중심으로 경직된 영화시장이나 비전문적인 시스템에 의해 반미학적 영화들이 양산되는 제작환경을 개선하는 데 중요한 역할을 수행했다.

이러한 전회에 가장 깊숙이 관여한 것은 어쩌면 미국영화 직배였을 가능성이 크다. 1987년 미국영화 직배 이후 1980년대 독립영화 씬은 직배 저지 투쟁을 통해 시민운동의 중심점이 되었으며 할리우드영화가 한국 영화시장을 점령하고 나자 이에 대응할 만한 한국영화 만들기에 1980년대 독립영화 인력이 재배치된 것이다. 할리우드영화란 일찌감치 제작과 배급의 수직 통합 시스템을 통해 구축된 이상적 세계이며, 기획에서 제작과 배급에 이르기까지 합리적인 모델은 수용해야 할 것이었다. 1980년대 독립영화 씬과 대기업 자본의 접촉은 할리우드의 합리적 모델의 한국적 굴절이다. 1990년대 중반 한국영화계의 새로운 풍경인 전문 기획자로서 프로듀서의 등장과 프리 프로덕션의 강화가 이를 뒷받침해 준다. 이미 1980년대부터 할리우드의 메이저 스튜디오가 독립영화의 제작과 배급에 직접 관여했다는 점²¹⁾ 또한 한국 독립영화의 1990년대적 전회가 전혀 돌발 사건이 아니라는 점을 확인해 준다. 물론 국가의 검열로부터도 자유롭지 못한 상황에서 자본의 검열이라는 부담마저 떠안는 꼴이 되었으나, 우선 이 자본은 독립영화 씬 출신 감독들에게 관객과 만날 기회를 제공해 주었다. 그래서 <접속>의 연출을 맡은 장윤현의 다음과

이 대표적이다.(김학수, 『한국 영화산업 개척자들』, 인물과사상사, 2003, 121쪽 참조.)
21) Yannis Tzioumakis, *Hollywood's Indies*, Edinburgh University Press, 2013, pp.1-18.

같은 말은 의미심장하다.

헝가리 유학 후 한국사회와 문화에서 크게 고무받은 것은 컴퓨터와 통신이었다. 이것이 대화의 소통에 유익한 매체가 될 수 있을 것이라는 생각을 했다. 그리고 소통이든 사랑이든 투쟁이든 인간이 뭔가를 하고자 하는 의지로부터 출발하는 것이다. 누군가와 이야기하고 싶으면 이야기하고자 하는 의지를 가져야 하고, 그것을 영화로 표현하고자 한 것이다. 관객들이 이 영화를 보고나서 누군가를 사랑하고 만나고자 하는 의지를 가졌으면 좋겠다.²²⁾

〈접속〉의 소재에 관한 이야기인 듯 하지만, 소통의 의지란 관객과의 만남이 불가능한 상황, 즉 미국영화 지배와 충무로 자본에 대한 대타의 식으로 읽을 수도 있다. 이은 역시 관객과의 대화에 중요한 의미를 부여한다. “영화가 기획되고 만들어지고 관객과 만나고 또다시 기획되는 문화적 의미가 제일 중요하다.”²³⁾라는 이은의 말 역시 ‘반동주의적’이라고 비난하는 여론을 의식한 탓도 있다. 그러나 이들에게 대기업 자본은 과거의 억압과 미래의 열망이 얽혀 있는 유령(specter)이자²⁴⁾, 당장 주체적 삶이 불가능한 자기에 대한 각성과 낯은 타자로부터의 해방을 가능케 한다는 의미에서 유령적 타자(Specter Others)에 가깝다.

그렇다 하더라도 독립영화가 자신의 엄연한 타자인 자본과 결탁하는 1980-90년대의 전회 과정은 1990년대 문화운동의 자유주의화와 참담한 지경에 다다른 현재의 기원이라는 혐의를 부정하기는 힘들다. 다만 이 과정에 놓인 〈접속〉은 조금 더 특별한 유령적 타자와 조우한다. 다시 이 영화의 제작 주체를 점검해 보자. 장윤현, 이은, 심재명, 심보경의 구성 그 자체는 1987년 전후 독립영화가 놓여있던 광장의 모순을 드러낸다.

22) 『장윤현·이은 파업 이후, 또는 이제 정말 갖고 싶은 희망』, 『Kino』, 1997.9.

23) 『장윤현·이은 파업 이후, 또는 이제 정말 갖고 싶은 희망』, 『Kino』, 1997.9.

24) 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 이제이북스, 2007 참조.

공교롭게도 장윤현과 이은이 한국 독립영화사에 주목할 만한 인물로 이름을 올리게 된 사건은 앞에서 살펴본 대로 1989년과 1990년이다. 연이은 두 사건은 1987년으로부터 비롯된 한국사회의 민주화에 대한 기대가 급전직하하는 중대 국면과 궤를 같이 한다. 1987년 전후 광장의 언어들 은 빠른 속도로 시효가 지나거나 갈팡질팡하기 시작했다. 바로 위에 인용된 장윤현과 이은의 말 속에서 광장의 언어였다 할 만한 소통, 투쟁 등이 원론적이고 추상적인 것도 그날의 경험으로부터 자유롭지 못한 상황을 반증하는 것이기도 하다. 따라서 그들의 말은 대화가 아니라 독백을 지향하며, 따라서 의미가 만들어지거나 전달되기 힘들다.

타협이라는 말을 하는데, 그것은 80년대에 자주 쓴 말이다. 90년대에 그 말을 안 쓰는 이유는 상대적 가치와 기준이 달라졌다는 것을 말한다. 사실 80년대 사람들이 생각하고 있는 기준으로 본다면 90년대의 양상들은 모두 타협이고 질서의 혼란이다. 90년대의 시점에서 80년대를 보면 편협하고 협소하다. 중요한 것은 현실에 충실하고 있는가, 내가 문화를 만들고 반영하며 작품에 생각과 에너지, 현재가 가진 의미를 집어넣고 있는가이지 과거에 내가 가졌던 기준으로 현재를 바라보는 것 안에 있는 것이 아니다. (중략) 나의 생각과 사고방식, 내가 하고 싶은 이야기의 표현방식을 찾고 싶어서 영화도 하고 사회에 대한 해석도 계속했고, 사람들도 만나면서 이 모든 활동을 영화를 만드는 과정에 투여했다. 결국 이 자리에서 있는 것은 <오! 꿈의 나라>나 <파업전야>의 연장이다. 이제 <접속>을 통해 영화에서의 문제와 현실의 문제가 이어지는 통로가 나타나길 바란다.²⁵⁾

위의 인용문에서 장윤현과 이은의 독백은 더욱 점입가경이 된다. 1980년대와 1990년대를 구별하고, 과거와 현재의 자아를 분리하면서 정작 영화를 만드는 것의 의미만큼은 1980년대, 또는 과거의 아마추어리즘을 배회한다. 이를 두고 설령 이들이 초심을 잃지 않았다고는 할 수 있을지언정 결코 영화 <접속>을 “<오! 꿈의 나라>와 <파업전야>의 연장”

25) 『장윤현·이은 파업 이후, 또는 이제 정말 갖고 싶은 희망』, 『Kino』, 1997.9.

에 놓이게 하는 근거가 될 수는 없다. 이 말들이 의미를 획득하고 전달 되려면 마지막 문장에서 현실의 문제를 어떻게 영화화할 것인가에 관한 정초한 기획이 필요했으리라. 그런데 이 기획은 뜻밖에도 심재경, 심보경 자매의 역할로 인해 구체화된다. 말하자면 심재명과 심보경은 앞서 살폈듯 프로듀서라는 새로운 주체가 되어 우리 주변을 배회하는 유령을 발견한다. 그들이 대면한 유령은 낯은 타자로부터의 해방을 가능하게 하는 타자로서 여성의 언어이다. 영화 <접속>은 여성의 언어가 유령처럼 떠돌아다니는 현실을 통해 문화운동 내지 신사회 운동의 의제를 대중화하는 실험에 접속한다. 예를 들어 대사가 비교적 절제되어 있는 이 영화에서 유독 대사 연기가 과잉 연출된 장면 하나가 눈에 띈다. 주인공 동현이 맡고 있는 라디오 심야 프로그램의 DJ는 ‘여자는 이해받기 위해 태어난 것이 아니라, 사랑받기 위해 태어난 것’이라는 말과 함께, ‘페미니스트들은 서운해 할지도 모르겠으나, 남자의 입장에서는 이해가 된다’는 멘트를 한다. DJ는 페미니스트를 ‘테미니스트’라고 잘못 발음하다 정정하기도 한다. 이 장면에서 여성의 언어는 온전히 모습을 드러내지 않는다. 그럼에도 불구하고 유령처럼 보이지 않는 그 언어가 언어화되는 것들을 교란한다. 그 유령으로 말미암아 DJ의 멘트는 관객으로 하여금 의심스러운, 이해 불가능한 것으로 전달된다. 그러는 동안 역설적이게도 여성의 언어는 육체화된다. 영화 <접속>이 1980-90년대 한국 독립영화의 한 전회를 감지할 수 있는 상징적인 텍스트가 될 자격은 자본의 합리성을 전유하는, 그리고 젠더 이슈를 의제화하는 새로운 영화 주체의 탄생으로부터 주어질 수 있다. 이런 점들을 고려하면 영화 <접속>은 한국사회의 현재에 관한 두 개의 기원. 자본에 의해 타자화된 독립영화가 하나라면, 지속가능한 삶을 위한 새로운 사회 의제의 실험과 재현 욕망이 다른 하나라 할 수 있다.

4. 결론

이 논문은 〈오! 꿈의 나라〉와 〈파업전야〉로부터 〈접속〉으로의 이동에 새겨있는 1980-90년대 한국 독립영화의 전회 양상을 살폈다. 서로 다른 이 두 영화 군(群)의 접속이 연대하여 싸우던 80년대식의 현재진행형 일 가능성 여부에 대해 응답할 필요가 있다. 영화 〈접속〉은 PC통신에서 1980년대식 광장의 가능성을 읽어낸 장운현의 아이디어에 명필름의 기획력이 더해져 제작된 영화이다. 사랑에 빠진 남녀 주인공의 만남을 최대한 지연시킴으로써 기존의 내러티브로부터 과감히 탈피했을 뿐만 아니라, 영화음악 사용료를 지불함으로써 합리적 제작과정의 첫 모델을 보여주었던 영화이다. 또한 할리우드영화의 스펙터클이나 기존 충무로의 멜로드라마 형식 대신에 아시아영화의 미학을 전면내세움으로써 한국영화에서 미적인 것의 재분배를 시도한 도발적인 영화이기도 하다.

〈오! 꿈의 나라〉와 〈파업전야〉가 1980년대 독립영화의 상징적 사건이라면, 〈접속〉은 1990년대 독립영화의 상징적 사건이다. 왜냐하면 1990년대 한국의 독립영화는 더 이상 주변에 머무르는 데 만족하지 않고 주류에 도전한다. 이때 주류란 개척해야 할 시장이라기보다 배척해야 할 충무로 권력에 가깝다. 〈접속〉이 보여준 주도면밀한 기획력과 제작 및 배급 과정에서의 합리성, 그리고 젠더 의제 등은 1990년대식 영화운동의 새로운 지평을 제시했다. 이것을 가능하게 한 것이 대기업 주도의 미디어 자본임을 부정할 수는 없다. 다만 이 자본이란 구 자본과 권력이 엉겨 붙어 한국영화를 고사시키는 충무로 권력에 대항하는, 따라서 과거의 억압으로부터 벗어나 미래의 기획을 가능하게 하는 성찰적 타자였음이 확인된다.

본격적인 상업영화 제작 방식으로 만들어진 〈접속〉이 1980년대 한국

독립영화 운동의 1990년대식 응답일 가능성은 일견 모순처럼 보이는 두 개의 벡터로부터 찾을 수 있다. 새로운 자본과의 결탁이 하나라면, 사회 운동의 새로운 의제에 대한 실험과 재현 욕망이 반대편에 놓여있다 할 수 있다. 사실 이 두 개의 사건은 그간의 연구에서 1990년대 문화운동 내지 신사회 운동의 자유주의화에 관한 근거로 인용된 것이기는 하나 영화 <접속>은 이들을 통해 낡은 타자로부터의 해방 기획에 철저했다. 제작사 대표 심재명과 프로듀서 심보경의 존재는 대기업 미디어 자본의 합리성을 매개하면서 동시에 장운현과 이은으로 대표되는 1980년대식 광장의 언어들을 전유하는 전복적 계기를 빚어낸다. 그들의 참여로 영화 <접속>은 젠더의 언어를 실험했으며, 향후 지속가능한 삶의 조건으로서 새로운 풍경의 광장에 접속했다.

특별히 영화 <접속>이 1980-90년대 한국 독립영화의 전회에 관한 한 상징적인 텍스트이자 사건이 될 자격은 젠더 의제의 발명과 그것을 대중화하려는 기획에서 보다 선명해진다. 한국의 독립영화가 1980년대 운동의 시대로부터 현재 하나의 문화로 정착하는 과정을 계보화하려면 영화학교와 아트센터의 설립으로 3세대 행보를 시작한 명필름의 현재에 대해서도 생각해 볼 필요가 있다. 공교롭게도 이는 독립영화의 선전과 소위 '블랙리스트'로 대변되는 국가폭력이 기형적으로 공존하는 지금 현재의 문제를 살피는 것과 연관이 있는 과제이다. 영화학교와 아트센터의 결합은 1980년대 독립영화 씬의 미완의 기획을 강하게 연상케 한다는 점에서도 명필름은 한국 독립영화의 전회 양상을 규명하기 위한 텍스트로서 일정한 가치가 있다.

참고문헌

- 김근영, 『한국의 영화운동 전개과정에 관한 분석: 기회구조와 운동주체의 전략적 선택을 중심으로』, 이화여자대학교 석사학위논문, 2000.
- 김소연, 『민족영화론의 변이와 '코리안 뉴웨이브' 영화담론의 형성』, 『대중서사연구』 12권 1호, 2006, 287-318쪽.
- _____, 『1980년대 영화운동 담론에 나타난 세계영화사와의 전이적 관계 연구』, 『현대영화연구』 15권 1호, 2013, 145-180쪽.
- 김윤지, 『한국독립영화의 정체성 모색에 관한 연구』, 한양대학교 석사학위논문, 2003.
- 김은정, 『한국 독립영화의 문화적 이행_ 사회운동에서 문화로』, 이화여자대학교 박사학위논문, 2015.
- 남다운, 『누가 독립영화를 식민화하는가?』, 『르몽드 디플로마티크』 16, 2010.
- 남인영, 『한국 독립 다큐멘터리 영화의 재현양식 연구』, 중앙대학교 영상대학원 석사학위논문, 2004.
- 변재란, 『새로운 영화를 위한 논쟁』, 『80년대 한국사회 대논쟁집』, 중앙일보사, 1990.
- 서울영상집단, 『변방에서 중심으로: 한국독립영화의 역사』, 시각과 언어, 1996.
- 서울영화집단, 『영화운동론』, 제3문화사, 2000.
- 안지혜, 『시민사회의 성장과 한국 영화의 역동적 관계에 관한 연구』, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문 2007.
- 염찬희, 『시장개방 이후 한국영화의 변화 과정과 특성에 대한 체계분석적 연구』, 서울대학교 박사학위논문, 2004.
- 원용진 『독립영화전용관의 위상과 역할』, 『독립영화』 34, 2007, 93-102쪽.
- 이미경, 『제도화 이후 영화운동의 변화』, 『지방자치연구』 16, 2013, 1-20쪽.
- 이효인, 『한국 독립영화에 대하여1: 변방의 변방에서, 아마추어에서 작가까지 (1994-1995)』, 『독립영화』 1, 1999, 80-89쪽.
- 자크 데리다, 『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 이제이북스, 2007.
- 홍기선, 『미국영화 직배 저지 및 영화진흥법 쟁취투쟁의 의의와 문제점』, 『영화언어』 II: 1989 봄에서 1995 봄까지, 시각과 언어, 1989.
- Tzioumakis, Yannis, *Hollywood's Indies*, Edinburgh University Press, 2013.

Abstract

Genealogy 1980-90's Korean Independent Film - Contact to Specter-others

Chon, Woo-Hyung(Konkuk University)

This paper examines the 1980-90s revolution of the Korean independent film is embedded in the movement from the film to the film *Contact*, respond to the possibility that the connection the films is continuous solidarity of the 1980s. Chang, Yun-Hyun's idea of reading the possibility of the 1980s in PC communication was combined with Myung-Film's planning. This made the film *Contact*. By delaying the encounter between the lovers, bravely broke the traditional narrative, it showed the first production model by paying a fair fee for film music. It also posed the aesthetics of Asian film upfront instead of the spectacles Hollywood films, provocatively attempting to redistribute aesthetic of Asian.

In the process of the Korea film in other words, in the process of South Korean movies becoming independent from capital and power and the aesthetics, were forced to re-encounter the wandering ghosts of others, refining the ghosts and illuminating the new relationship with reveal the particularities of Korean, which a new connection with the other was obviously an important force in the growth of independent film. The capital provided the audience director from the independent film scene. However, capital specter entangled oppression of the past and aspirations the future. In the sense that, and above all because it on the border free from responsibility, it close to the specter-others.

The basis of possibility *Contact* 1990s independent film be found in two opposite vectors. One is new relation with capital, the other is representation of new social movement. these two factors have been commonly cited as proof that cultural movement and new social movement liberalized since 1990s. However the planning process in *Contact* was different. Shim, Jae-Myung and Shim, Bo-Kyung also mediated the rationality of capital and refreshed the old agenda in 1980s. Through *Contact*, they tried to experiment the possibility of commercial film as a method of new social movement by inventing necessary for sustainable society.

(Key Words: film, *O! Dreamland*(1989), *The Night Strike*(1990), *Contact*(1997),
Media capital, Gender, Specter-others)

논문투고일 : 2017년 1월 10일

심사완료일 : 2017년 2월 4일

수정완료일 : 2017년 2월 12일

게재확정일 : 2017년 2월 15일