

영화(KINO)의 시대*

— 영화잡지 『키노』와 1990년대 ‘비판적 시네필리아’의 문화정치

이선주**

1. 들어가며: 영화에 대해 알고 싶은 수백 가지 것들
2. 영화의 유명, 담론의 유명: ‘영화 깊이 읽기’와 담론이론들의 압축적 수용
3. 영화는 영화다: 시대정신과 실천적 ‘개입’의 전략
4. 매니아를 넘어선 ‘영화친구’의 우정(들): 1990년대 문화정치 속에서 비판적 시네필리아
5. 나가며: 시네필리아, 냉정과 열정 사이

국문요약

본 논문은 영화잡지 『키노』를 ‘비판적 시네필리아’와 ‘생산적 각성’이라는 관점에서 고찰한다.¹⁾ 『키노』는 ‘문화의 시대’이자 ‘한국영화 르네상스 시기’인 1990년대에 대안적인 영화 담론을 선도하며 영화를 본격적인 학문과 비평의 대상으로 인식하게 했다. 본 연구는 『키노』의 담론적

* 이 논문은 2014년 정부(교육부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2014S1A5B5A07041780)

** 한양대학교 현대영화연구소 연구교수.

1) 1995년 9월호 『에디토리얼』 페이지에는 잡지의 이름인 ‘키노’의 의미를 묻는 독자들의 질문에 대한 답변이 다음과 같이 세 가지로 제시된다. 1. 독일어로 영화관, 러시아어로 영화를 의미합니다. 다큐멘터리 감독인 지가 베르토프는 ‘영화란 당대의 진실’이라는 선언과 함께 키노-프라우다(‘영화-진실’)를 제창하기도 하였습니다. 2. 자유와 평화, 사랑에 관해 노래한 러시아 페레스트로이카 로큰롤 밴드였던 ‘키노’의 이름이기도 합니다. 3. 키노는 영화를 사랑하는 당신과 우리가 함께 만나는 ‘영화의 또 다른 이름’입니다. (『에디토리얼』, 『키노』, 1995.9, 30쪽)

실천을 고찰함으로써 영화와 관객의 존재론, 영화와 사회의 관계, 문화적 실천으로서의 영화를 성찰했던 한 잡지의 문화정치학을 규명한다.

‘생산적 각성’이란 토마스 앨새서가 1970년대 영미권 및 유럽 현대영화이론의 정립을 “영화에 대한 사랑으로부터 비판적 관찰과 분석으로의 이행”으로 규정하면서 제시한 개념이다. 이는 영화에 대한 사랑으로부터 출발한, 영화에 대한 거리두기의 정신을 말한다는 점에서 변증법적이다. 본 논문은 『키노』의 주요한 담론적 실천의 양상인 서구 영화이론, 철학 및 비판이론의 압축적 수용, 당대 영화문화에 대한 개입, 그리고 시네필들의 연대 호소 등을 살펴봄으로써 거리두기와 매혹의 이러한 변증법이 ‘비판적 시네필리아’를 형성했으며, 『키노』의 활동이 계토화된 영화광 문화의 전도사, 서구 작가주의의 모방이라는 기존의 평가나 관점을 넘어서 ‘생산적 각성’의 정신에 입각한 비판적 영화읽기의 실천이었다는 점을 밝히고자 한다.

본 논문의 보다 커다란 목표는 『키노』에 대한 단편적인 내용 분석을 넘어 이 잡지가 모색한 ‘비판적 시네필리아’를 1990년대 영화문화라는 보다 커다란 맥락에서 평가하는 것이다. 이를 위해 본 논문은 『키노』의 서구 영화이론 및 비판철학, 문화연구의 번역과 수용 과정을 ‘문화의 시대’로 일컬어지는 90년대 문화정치의 맥락에서 읽는다. 이를 통해 본 논문은 『키노』의 담론적 실천이 당시 문화연구 담론에서 진지하지만 탐식적이고 딜레탕트적인 문화소비 주체로 규정되었던 ‘매니아’를 넘어선 비판적 시네필의 형성을 추구했다는 점을 주장한다.

(주제어: 『키노』, 영화잡지, 영화비평, 비판적 시네필리아, 생산적 각성, 1990년대 한국 영화문화)

1. 들어가며: 영화에 대해 알고 싶은 수백 가지 것들²⁾

키노의 원칙과 제안, 첫 번째 일주년의 자기비판³⁾

1. 동세대의 작가주의 수호, 동시에 미지의 영화 '발견'의 임무
2. '개입'의 실천: 영화는 세상 속에서 만들어지고, 세상은 영화의 토대이며 또한 모순이기 때문. 영화를 사랑하는 것은 세상과 싸우는 것
3. 독자들의 참여와 토론, 연대

본 논문의 목적은 '문화의 시대'이자 '한국영화의 르네상스 시기'인 1990년대에 대안적인 담론을 선도하며 영화를 본격적인 학문과 비평의 대상으로 인식하게 한 영화잡지 『키노』를 '비판적 시네필리아(critical cinephilia)'의 생산적 각성(productive disenchantment)⁴⁾이라는 관점에서 고찰하는 것이다. 이를 통해 본 연구는 영화에 대한 단순한 사랑과 소비

2) 이 제목은 참고할 만한 영화전문서적이 드물던 1990년대 초반 영화광들에게 큰 영향을 끼치며 베스트셀러가 됐던 구회영(영화감독 김홍준의 필명)의 저서 『영화에 대하여 알고 싶은 두세 가지 것들』(한울, 1991)을 참조한 것이다. 이 책은 영화용어에서부터 영화역사, 작가, 장르, 홍콩영화, 컬트무비, 특히 책 말미에 실렸던 '영화사상 고전 걸작선 리스트'와 '80년대 세계영화 100선'까지 정보에 목마른 영화광들에게 시네필 입문서로 기능했다. 또한 이 책은 『키노』이전 정성일이 편집자로 있었던 잡지 『로드쇼』의 '도시에(dossier)' 연재물(1990.5.-1991.5)을 묶어서 낸 책이므로, 정성일과 구회영이 협업한 일종의 『키노』의 전사(前史)와도 같다고 볼 수 있을 것이다. 다음을 참조하라. 유성관·김홍윤, 「대담: 정성일, 구회영을 만나다」, 『영화천국』 48호, 한국영상자료원, 2016 3/4, 48-52쪽.

3) 『에디토리얼』, 『키노』, 1996.5, 32쪽. (창간 1주년 특집호 『에디토리얼』을 필자가 재구성, 강조는 필자)

4) T. Elsaesser, "Cinephilia or the Uses of Disenchantment", in *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, eds., M. de Valck & M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp.27-44. 서구에서 시네필리아 연구에 대한 기타 중요한 논저로는 다음을 참조하라. P. Willemsen, "Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered", in *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993, pp.223-258; A. Martin & J. Rosenbaum, eds. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, London: British Film Institute, 2003.

를 넘어 영화와 관객의 존재론, 영화와 사회와의 관계, 문화적 실천으로서의 영화를 성찰했던 『키노』의 문화정치학을 규명하고, 비평부재의 시대 영화의 정체성에 대한 고민과 함께 동시대의 ‘대안적인 영화문화’⁵⁾를 모색하는 것을 목표로 한다.

‘생산적 각성’이란 토마스 앨새서가 1970년대 영미권 및 유럽에서 현대영화이론 및 영화연구의 정립을 이끈 동력을 시네필리아의 역사적 변화라는 관점에서 재해석하면서 제안한 개념이다. 68혁명 이후 영화연구가 정신분석학, 기호학, 맑스주의 등의 방법론과 문제의식을 끌어들이면서 스스로를 제도화한 동기는 영화의 이미지와 내러티브 기제들을 꼼꼼히 읽음으로써 영화가 대중의 의식과 문화에 미치는 강력한 영향을 설명하기 위해서였다. 그런데 이러한 꼼꼼한 읽기는 영화에 대한 매혹과 사랑이 없이는 불가능한 것이다. 앨새서에 따르면 ‘생산적 각성’이란 영화에 대한 사랑으로부터 출발한, 영화에 대한 ‘거리두기’의 정신을 말한다. 본 연구는 매혹과 거리두기의 이러한 변증법이 ‘비판적 시네필리아’를 형성했으며, 『키노』의 활동이 엘리티시즘과 계토화된 영화광 문화의 전도사, 작가주의 모델의 과잉적용이라는 기존의 관점을 넘어서 ‘생산적 각성’에 입각한 비판적 영화읽기의 모색과 실천들이었다는 점을 밝히고자 한다.

‘스스로가 100년을 기다려온 잡지’⁶⁾ 『키노』가 한국영화사에서 1995년에 태어났다는 것은 의미심장한 일이었다. 영화탄생 100주년을 기념하는 ‘축제의 시간이자, 전지구적 자본의 증식과 뉴 미디어 테크놀로지의 부상과 함께 서구에서는 이미 ‘영화의 죽음’⁷⁾이 선고되던 ‘묵시록’의 시

5) 실제로 창간호부터 『키노』는 대안적인 영화잡지를 표방하면서 잡지명 앞에 ‘얼터너티브 영화 『KINO』’라는 수식어를 갖고 있었다.

6) 『키노』가 자신의 탄생을 알렸던 광고문구는 ‘100년을 기다려온 그 잡지가 온다’ 였다. (강순영, 『키노 수고했다, 이제부터 우리가 말한다』, 『COREA』 1호, 2004, 96-105쪽)

간인 그 역사적인 전환점에 도착해 한국영화의 새로운 역사를 쓰겠다는 야심만만한 선언⁸⁾은 영화를 죽음으로 몰고 가는 척박한 현실을 개척하고 싸워나가겠다는 결기의 산물이기도 했다. 이처럼 『키노』가 독자들에게 던진 ‘영화를 통한 문화의 정치투쟁’ 선언과 ‘영화광들은 어떻게 세상과 싸울 것인가?’라는 질문은 그들에게 있어 『카이에 뒤 시네마 (Cahiers du Cinéma)』(이하 『카이에』)를 모델로 한 작가주의 노선의 지지만큼이나 중요한 것이었다.⁹⁾ 이는 ‘영화잡지는 무엇을 할 것인가¹⁰⁾’에 대한 준엄한 질의를 포함한 매니페스토였기 때문이다. 그러나 결국 『키노』는 2003년 100호를 미처 채우지 못한 99호로서 자신들의 약속을 지키지 못한 채 시대와의 불화¹¹⁾를 마감하고 말았다.

지금까지 영화연구 영역에서 『키노』에 대한 영화사적 평가나 역사화는 물론 인접 분과 학문에서도 이들의 비평작업들에 대한 연구는 없었다. 그러나 본 연구가 『키노』에 주목하는 이유는 이러한 연구주제의 새로움을 넘어선다. 『키노』가 참조했던 『카이에』는 영화에 대한 미학적 접근과 함께 ‘영화 보는 방법’이나 미장센 이론 등을 제시함으로써 영화사에서 ‘작가주의 비평’을 넘어서 누벨바그라는 현대적 영화사조와 서구

7) S. Sontag, “The Decay of Cinema”, *The New York Times*, February 25, 1996, <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> (검색일 2017년 6월 15일)

8) 『에디토리얼: 영화의 ‘지나간’ 100년, 키노의 ‘새로운’ 101년』, 『키노』, 1995.5, 50쪽.

9) 『키노』의 지향과 노선은 작가주의로 출발해 여러 차례 패러다임의 변화를 겪었던 『카이에 뒤 시네마』의 영향이 컸지만, 또한 정치적 영화를 선호하고 좌파적 비평을 지향했던 『포지티프(Positif)』나 영국 BFI에서 발행하는 『사이트 앤 사운드(Sight and Sound)』와 계약 하에 기사와 사진 및 그림의 국내 판권을 독점 소유하고 있었다.

10) 『discours: 영화잡지는 무엇을 할 것인가: 영화, 정치, 이데올로기, 또는 일보전진, 일보후퇴 (장 루이 꼬몰리, 세르주 다네, 장 나르보니)』, 『키노』, 1996.5, 36-40쪽.

11) 『키노』 마지막 호에 실린 주식회사 키노네트의 공식입장은 “시대 환경에 맞는 새로운 디지털 매체로서 영화 콘텐츠의 일방적 전달이 아닌 대중과 호흡하는 인터랙티브 미디어를 확장”시키기 위해, 인쇄매체를 중단하고 키노 사이트를 통하여 그동안 쌓아온 유산을 현대적으로 계승한다는 것이었다. (『키노』, 2003.7, 25쪽)

영화이론의 지평을 열었다. 이와 유사하게 『키노』는 현재 한국영화 제작과 이론계의 주역으로 활동하고 있는 1990년대 영화광 혹은 시네필리아를 키워낸 교본 같은 역할을 일정하게 했고, 1990년대에 폭증하며 경쟁했던 서구 영화이론과 문화담론들의 압축적 수용을 보여주는 중요한 장이었다. 그럼에도 불구하고 2003년 폐간 이후 지금까지 『키노』는 단지 ‘대중적 영향력을 결여한 마니아 중심의 잡지’¹²⁾ 정도로 기억되거나 잊혀져가고 있으며 그 중요성 또한 간과되어 왔다.

본 연구의 보다 커다란 목표는 『키노』에 대한 단편적인 내용분석을 넘어, 『키노』의 선언들과 기사들에 드러난 ‘비판적 시네필리아’의 모색들을 ‘영화의 시대’였던 1990년대 영화문화 및 사회문화, 지식의 수용과 취향의 형성이라는 보다 큰 맥락에서 평가하는 것이다. 1990년대 영화문화의 지형 안에서 『씨네 21』을 비롯해 『조선일보』, 『한겨레신문』 등 일간지 영화비평 저널리즘과 방송매체 비평 등이 영화(비평)의 대중화를 선도했다면, 『카이에』의 노선을 표방한 『키노』나 시네마테크를 지향했던 비디오테크 ‘문화학교 서울’ 등은 단지 영화에 대한 매혹과 숭배를 넘어서 1990년대 뒤늦게 도착한, 혹은 아직 도래하지 않은 미래적인 영화문화를 상상적으로 갈망하고 작동시킨 한국의 ‘비판적 시네필리아’의 산실과도 같았다.

이 글에서는 1990년대 『키노』의 특집 및 비평과 번역, 외부필자 기사들, 에디토리얼 등 주요 지면들에서 전개한 서구 영화이론 및 비판철학, 문화연구의 번역과 수용과정을 ‘문화의 시대’로 일컬어지는 90년대 문화정치의 맥락에서 읽고자 한다.¹³⁾ 이를 통해 본 연구는 『키노』의 담론적

12) 이상길, 『1990년대 한국 영화장르의 문화적 정당화 과정 연구: 영화장의 구조변동과 영화 저널리즘의 역할을 중심으로』, 『언론과 사회』 13권 2호, 2005, 88쪽; 문재철, 『1980년대 이후 영화비평과 이론의 흐름』, 한국영상자료원 편, 『한국영화사공부 1980-1997』, 이채, 2005, 239쪽.

실천들이 당시의 문화연구 담론들에서 진지하지만 탐식적이고 딜레탕트적인 문화소비 주체로 규정된 '매니아'를 넘어선 비판적 시네필의 형성에 기여했다는 점을 주장한다. 영화를 오락이나 소비의 대상으로 취급하는 것을 넘어 영화에 매혹된 관객들에게 영화의 본질, 영화와 사회의 관계, 그리고 문화적 제도로서의 영화 등 영화에 대한 광범위한 질문들을 던지는 성찰적 시네필리아 말이다.

이러한 접근은 오늘날의 영화문화를 20여 년 전의 과거에 비추어 성찰한다는 점에서 중요할 뿐 아니라, 한국적 시네필리아의 특정성과 변천을 밝힌다는 점에서 의미가 있다. 예술영화가 자리잡는 과정에서 탄생한 단순히 이상적인 관객의 유형으로만 해석될 수 없는 한국의 시네필리아의 역사적, 문화적 가치들은 서구의 시네필리아나 아시아의 다른 나라 일본 중국 등과도 상당히 다른 궤적이어서 한국 영화문화의 특정성을 탐구하는데 중요한 시사점을 주리라고 생각한다. 또한 본 연구의 비평 및 이론의 수용과정에서 다루어지는 정신분석학, 페미니즘, 포스트모더니즘, 기호학 등 학문의 유입 및 영향관계 속에서 분과 학문의 경계를 넘어 1990년대 대중문화 지형 속에서 이론들의 경합과정을 살펴볼 수 있을 것이다.

지금까지 영화잡지 『키노』에 대한 학문적 연구는 전무하다고 할 수 있으며, 영화학 내에서 비평사나 시네필리아 같은 관객성에 대한 연구 자체가 드문 실정이다. 문재철(2005)은 『1980년대 이후 영화비평과 이론의 흐름』에서 1980년대 초부터 2000년대 중반에 이르는 20여년의 비평사를 세 시기로 구분하여 기술하고 있다. 제 1기는 1980년대 초에서

13) 『키노』는 1995년 5월에 창간되어 2003년 7월에 마지막 호를 발행했지만, 본 논문에서는 1990년대 시네필리아의 특정성과 영화담론의 수용을 다루는 것이 목표이므로 90년대 발간됐던 잡지들을 주된 연구대상으로 한다.

1980년대 후반까지의 기간으로 ‘운동주의’와 ‘영화주의’로 요약된다. 제 2기는 1980년대 후반에서 1990년대 중반으로 그는 민족영화연구소가 카프의 리얼리즘론을 재구성한 민족영화론과 보드웰의 대안영화 (alternative cinema) 개념과 신형식주의 서사이론 등을 도입한 계간지 『영화언어』의 비평의 과학화, 작가주의 비평과 페미니즘 비평의 영향력 등을 이 시기의 주목할 만한 특징으로 꼽는다. 마지막으로 제 3기는 1990년대 중반에서 2000년대 중반까지로 그는 이 시기를 ‘대중평론의 시대’로 규정하고 이 시기 문화연구의 붐과 함께 영화이론 역시 다양한 이론들이 학제간 연구의 형태를 띠게 되는 점을 지적한다. 문재철은 『키노』를 이 시기에 등장한 잡지로 “제한적인 독자층을 대상으로 비대중적인 영화를 작가주의적 관점에서 옹호한 마니아 중심의 잡지”라고 기술한다. 그는 『키노』에 대해 나름대로 비평적 영향력을 행사하면서 시대를 풍미했다고 보지만, 지나치게 서구 예술영화 개념과 의식에 사로잡혀 있었던 관계로 대중적 영향력에서는 일정한 한계를 지니고 있다고 평가한다. 이 글은 1990년대 중반 이전까지의 시기와 대표적인 비평저널들에 대해서는 상당히 정교한 분석적 시각을 보여주지만, 이론과 비평의 분화가 본격적으로 시작되는 1990년대 중반 이후의 비평저널들에 대해 상세하게 고찰하지는 않는다.

김소영(1996)은 『시네필리아와 네크로필리아』에서 1990년대 한국의 영화문화에서 예술영화들의 수용상황에 대해 ‘물신화(탈정치화)’, ‘식민화’, ‘화석화’ 등의 이유를 들어 비판한다.¹⁴⁾ 1990년대 코아아트홀이나 동승 시네마테크 같은 예술영화 전용관에서 상영된 외화들의 대부분이 제작시기와 상당한 시차를 두고 개봉한 것이기 때문에 제작 당시의 역

14) 김소영, 『시네필리아와 네크로필리아』, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000, 228-230쪽.

사적, 문화적 특정성을 복원하기가 어렵고 도발적 문제의식들도 무더진 탈정치화된 작품들이라는 것이다. 또한 수용방식에 있어서도 이미 신화화가 된 서구의 비평을 그대로 게재하거나 모방하는 등 예술영화의 화석화와 식민화가 강화된다는 것인데, 이러한 수용상황을 그는 ‘시체 사랑하기(necrophilia)’에 비유한다. 김소영이 이 글을 통해 『키노』를 명시적으로 비판하고 있는 것은 아니지만, 당시 작가주의 예술영화 담론을 양산하며 시네필들의 교본과도 같은 역할을 했던 『키노』가 이 현상에 일조하고 있었던 것은 분명할 것이다. 그는 상업영화 대 예술영화라는 이분법적 대당을 설정해 예술영화에 가치를 부여하는 90년대의 영화담론 속에서 동시대의 진보적 영화흐름인 ‘제 3영화’와 아방가르드 영화, 다큐멘터리 등의 부재를 지적하면서, 문화적인 것과 정치적인 것의 관계에 대한 질문을 재설정할 것을 강조한다. 그러나 사실 시네필리아의 보다 깊은 의미는 영화에 대한 사랑 및 영화가 전달하는 쾌락에 대한 자기반영적인 비판을 포함한다는 점에서 정치적이며, 이런 점에서 김소영의 시네필리아에 대한 이해는 예술영화와 정치영화(제 3영화 및 페미니즘 영화, 퀴어 영화) 사이의 오랜 이분법 혹은 적대에 근거하고 있다. 이러한 이분법이 한국에서의 시네필리아를 예술영화의 제도화 및 성쇠 과정과 등치시킬 때, 이는 한국에서 시네필의 개념 및 실천이 갖고 있는 복합적인 차원들을 간과하는 한계를 갖는다. 즉 한국에서의 시네필은 단순히 예술영화가 자리잡는 과정에서 탄생한 이상적인 영화관객의 유형으로서만 해석될 수 없는, 영화의 존재론적, 문화적 가치에 대한 질의와 답변의 과정들을 포함한다.

이상길(2005)은 1990년대 일어난 한국영화계의 변화가 지닌 의미를 부르디외의 장(field) 이론적 접근을 통해 사회학적으로 해석하려는 시도를 하면서 영화저널리즘을 분석하는데, 그가 주로 다룬 매체는 일간지

인 『조선일보』와 『한겨레신문』였다. 그는 90년대에 영화가 예술로서 광범위하게 인정받고 수용된 현상을 ‘문화적 정당화’ 과정의 결과로서 인식하고, 영화 장(cinematic field)의 구조변동과 저널리즘의 영화담론을 분석한다. 이 논문에서 『키노』에 대한 언급은 특히 젊은 층을 대상으로 영화문화를 확산시키는 데 큰 공헌을 했다는 점과, 영화 매니아들에게 큰 인기를 끌며 독특한 하위문화의 중심이 되었다는 정도다.

한편, 이같은 학문적 시각들과는 달리 강순영은 『키노』의 정신을 비판적으로 계승하는 한편 『키노』가 이루지 못한 ‘진보적 사실주의’ 노선을 천명하며 등장한 비평지 『COREA』를 통해 『키노』의 역사를 대안적 저널리즘의 관점에서 정리했다.¹⁵⁾ 학술적 접근은 아니지만 『키노』 자체만을 분석한 글로는 유일한 것으로 보이는 이 글은 『키노』에 대한 비공식적 통계들을 바탕으로 『키노』가 추구한 작가주의, 예술영화 노선 및 지지했던 영화나 감독들을 수치화시켜 살펴보는가 하면, 작가주의에 대한 일정한 공과 또한 다뤘다. 본 논문은 이러한 선행연구들의 성과와 한계를 종합적으로 재구성하고, 이 글의 서두에 제시했던 『키노』가 반복적으로 표방해온 원칙과 제안들을 고려하면서, 1990년대 ‘비판적 시네필리아’로서 『키노』의 문화정치학을 역사화하고자 한다.

2. 영화의 유령, 담론의 유령: ‘영화 깊이 읽기’와 담론/이론들의 압축적 수용

텔 켈 『양상블로서의 이론』 ‘텔 켈’은 집단이다. 그러나 아무도 정의내리지 못한다. 필립 솔레르와 줄리아 크리스테바, 손님으로서의 롤랑 바르트, 미셸 푸코, 자끄 데리다 … 그들은 문학과 철학, 미술, 과학, 정치학 사이의 그 어딘가에서 ‘양상블’을 이룬다고 생각한다. 그들 사이의 합의는 단 한가지이다. 이 모든 노력

15) 강순영, 『키노 수고했다, 이제부터 우리가 말한다』, 『COREA』 1호, 96-105쪽.

이 좋은 세상의 곁에 한걸음 다가서서 그것을 준비한다는 것이다. 그것을 슬레르
는 '되찾는 천국의 진행'이라고 부른다. 바로 그런 의미에서 키노는 동의한다. 키
노는 진행 중인 '준비하는' 천국이며, 천국으로 다가가며 연대하는 집단이다. 우리
는 더 많은 친구를 만날 것이다. 그래서 키노는 더욱 철학적이며, 더욱 과학적이
며, 더욱 실천적인 영화에의 사랑에 몰두할 것이다.¹⁶⁾

1990년대 중반 이전까지 한국의 영화이론과 비평이 주로 비평의 과학
화를 추구(『영화언어』의 신형식주의와 작가주의 등)하거나 영화운동론
의 입장에서 기술되었다면, 1990년대 중반에 이르면서 영화비평은 보다
학술적인 담론의 형태를 띠게 된다.¹⁷⁾ 이 시기에 서구 영화/문화이론의
번역서들이 다양하게 출판되고 비평과 이론이 분화되기에 이르는데 이
러한 과도기와 이론들의 홍수 속에서 비평과 이론을 매개한 것이 『키노』
와 같은 비평저널이었을 것이다. 서구에서는 1950년대 작가주의를 지나
68혁명 이후의 정치적 모더니즘 시기, 그리고 1970년대 거대 이론(grand
theory)의 시기를 지나면서 유행하며 경쟁했던 다양한 담론들이 한국영
화계에서는 1990년대 중반 '압축적'으로 수용되면서 마치 이론들의 춘추
전국 시대와 같은 양상을 띠었다.

작가주의, 정치적 모더니즘, 장치이론 등의 영화이론 및 철학, 비평이
론 등을 압축적으로 수용하면서 이론의 춘추전국 시대에 합류한 『키노』
의 비평작업은 '비판적 시네필리아'를 형성하기 위한 담론적 실천이었
다. 『키노』는 창간 초기부터 프랑크푸르트학파의 이론에서부터 맑스주
의, 페미니즘, 기호학, 정신분석학, 포스트모더니즘, 탈식민주의 등 다양
한 이론들을 소개(또는 번역)¹⁸⁾하고 자신들의 비평에 이용했다. 『키노』

16) 『에디토리얼』, 『키노』, 1996.5, 33쪽.(강조는 필자)

17) 문제철, 『1980년대 이후 영화비평과 이론의 흐름』, 한국영상자료원 편, 『한국영화사
공부 1980-1997』, 이채, 2005, 236쪽.

18) 그런데 여타 잡지들과 『키노』의 차별점이기도 했던 이러한 이론들의 잦은 소개나 번
역은 상당 지면이 제공자의 이름 없이 게재되곤 했다. 『키노』는 '한 달 안에 다 읽지

의 이러한 이론지향성은 현학적이거나 스노비즘이라는 비판을 피할 수 없었지만, 1990년대 중반 이후 한국에 흥미했던 담론들의 경연장이었다는 측면에서 주목을 요하고, 독자에게 ‘영화 깊이 읽기’의 과정을 촉구했다. 『키노』에서 서구 이론이 활발히 소개된 지면으로는 ‘에디토리얼’, ‘디스쿠르’, ‘특집’ 등을 들 수 있다. ‘에디토리얼’의 구성은 편집장의 사설(社說)과 함께, 한권의 책, 영화 스틸 한 컷, 음반 하나가 두 쪽에 걸쳐 ‘몽타주’되었다(그림 1). 이 장 첫머리 인용문에 제시했듯 책의 표지와 함께 책에 대한 간단한 소개와 『키노』의 화두가 같이 제시되는 형태였는데, 소개된 책으로는 자끄 데리다의 『마르크스의 유령들』(1995년 5월호), 질 들뢰즈, 펠릭스 가타리의 『철학이란 무엇인가?』(1995년 12월호), 필립 헤이워드, 타나 월렌 편, 『미래의 비전들: 영화의 새로운 테크놀로지들』(1997년 1월호), 로만 드 라 캠파라, 앤 카플란, 마이클 스프링커 편 『후기 제국주의 문화』(1997년 4월호), 자끄 라캉 『세미네르 IV; 대상과의 관계』(1999년 5월호) 등이 있다.

못하는 잡지라는, 찬사인지 오명인지 모호한 평판이 있을 정도로 수많은 담론들의 경연장이었다. 여기에 소개된 다양한 이론들의 취사선택이 어떤 방식으로 이루어졌으며, 수많은 번역은 누가 담당했던 것인지, 또한 정확성에 대한 감수나 확인 절차는 있었던 것인지 등에 대해서는 좀 더 면밀한 고찰 및 내부사정을 잘 아는 편집진들과의 인터뷰가 필요할 것이다. (프랑스어권 기사의 번역을 불문학을 전공했던 영화연구자 故 류상욱 씨가 했다는 것 정도를 개인적으로 알고 있고, 1998년 4월호 『discours』의 로빈 우드 인터뷰처럼 가끔은 기사를 제공한 필자의 이름 및 간단한 이력·토론토 요크대학 옛킨슨 칼리지 영화과 대학원에 재학 중인 영화광이자 로빈 우드(Robin Wood)의 제자인 유종균 씨가 제시되는 경우도 있었다.)



〈그림 1〉 『키노』 『에디토리얼』 지면의 구성: 1. 사설 2. 책 3. 음반 4. 영화 스틸의 ‘몽타주’ (1996년 5월호)

『키노』의 ‘디스курс(discours)’는 단어의 사전적 의미 외에 키노 식의 정의로 ‘깊고 넓게, 다시 이야기하기’의 의미를 띤 지면이었는데, 감독/비평가들의 글(책)이나 철학자, 사상가들의 담론이 자주 번역되어 소개되는 코너였다. 푸코의 ‘영화라는 보수반동주의 권력’(1995년 6월호), 들뢰즈의 ‘결론, 이미지-움직임, 이미지-시간: 달리는 자본주의 정신분열증 속에서 영화를 사유하며’(1995년 12월호), 파졸리니의 ‘68년 5월 혁명전야, 격분한 파졸리니와 뽀피 부르주아 영화들은 프롤레타리아의 계급의식을 담아내지 못하는가’(1996년 6월호), 고다르의 ‘영화, 할 수 있는 자가 구하라’(1995년 9월호), ‘좌파 영화 비평가 로빈 우드가 생각하는 지금의 영화보기에 관한 인터뷰’(1998년 4월호) 등 고전적 담론과 동시대적인 담론이 함께 소개됐다.



〈그림 2〉

『discours: 영화라는 보수반동주의 권력(미셸 푸코)』, 『키노』, 1995년 6월호(다음 기사의 번역: “Anti-Retro,” Entretien avec Michel Foucault par Serge Toubiana and Pascal Bonitzer, *Cahiers du Cinéma*, Jul-Aug 1974, pp.251-252)



〈그림 3〉

『discours: 결론, 이미지-움직임, 이미지-시간: 달리는 자본주의 정신분열증 속에서 영화를 사유하며(질 들뢰즈)』, 『키노』, 1995년 12월호(다음 책의 번역: Chapter 10, “Conclusions” in Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*)

『키노』는 또한 여러 번의 특집을 통해 영화와 철학, 또는 이론들의 만남을 주선했고 영화와 책에 관한 특집도 수차례 기획했는데(1998년 2월, 11월 등), 이때 들뢰즈의 『영화 I』¹⁹⁾이나 지젝의 『빠딱하게 보기』, 이진

19) 들뢰즈의 『Cinema 1: The Movement-Image』는 국내에서 두 차례에 번역된 바 있는데,

경의 『필로시네마』등이 소개되기도 했다.²⁰⁾ ‘영화와 이론’의 만남이 가장 심도 깊게 소개된 기획으로는 ‘When Cinema Met Philosophy 영화가 철학을 만났을 때: 영화의 친구들과 함께 떠나는 사유의 여행’²¹⁾을 들 수 있다. 여기에는 벤야민, 푸코, 들뢰즈, 지젝, 비릴리오, 에드워드 사이드, 장-루이 쇠페르, 주디스 버틀러, 부르디외, 보드리야르, 빌렘 플루서 등 영화매체이론에서부터 정신분석학, 탈식민주의, 후기구조주의, 페미니즘 등 당대 한국에서 영향력 있었던 이론들이 총망라되면서 그들의 이론을 적용한 동시대 영화들에 대한 분석이 시도되었고, 대표적 저서들 또한 소개되었다. 이 특집의 필진들의 명단에 철학자 김진석(미셸 푸코의 『지식의 고고학』과 〈비정성시〉, 〈희몽인생〉), 사회학자 이진경(들뢰즈, 가타리의 『천개의 고원』과 〈와호장룡〉)을 비롯해 쿼어 문화이론가 서동진(주디스 버틀러의 『젠더 트러블』과 영화의 화용론)이 있는 것처럼, 영화비평 및 연구는 더 이상 영화인들만의 전유물이 아니라 다른 분야의 지식인이나 예술가들도 참여해 영화비평이 1990년대 대중문화계의 총아가 되고 있는 것으로 보인다.

그런데 이러한 담론 및 이론들은 1960년대부터 동시대인 1990년대의 것까지 압축적으로 수용되었다는 특징을 띤다. 이러한 압축적 경향은 『키노』에 많은 영감을 주었던 『카이에』를 수용하는 데 있어서도 공통적으로 나타나는 현상이다. 앙드레 바쟁에 이어 에릭 로메르가 편집장이었고 시네필주의를 앞세웠던 ‘황색시대’에서부터 현장의 전투와 뉴 시네

『영화I』은 주은우·정원의 영역본 번역으로 1996년 새길에서 출판됐고, 『시네마 I 운동-이미지』는 유진상의 번역으로 시각과언어에서 2002년 프랑스어본으로 번역 출간되었다.

20) 『Cinema Book(s) 두 번째 특집, 지금 당신은 영화에 관한 무슨 책을 읽고 계십니까?』, 『키노』, 1998.11, 98-129쪽.

21) 『특집: When Cinema Met Philosophy 영화가 철학을 만났을 때: 영화의 친구들과 함께 떠나는 사유의 여행』, 『키노』, 2001.11, 96-149쪽.

마를 지지했던 자크 리베트를 거쳐 알튀세르를 적극적으로 수용하고 정치화를 모색한 장-루이 코몰리, 장 나르보니 등의 68이후의 '적색시대'를 지나 '다네의 시대' 그 이후까지 『카이에』는 수십 년 시간의 흐름과 함께 시대의 사상이나 철학, 잡지의 노선과 편집 등에 있어 여러 차례 인식론적 단절을 겪었다.²²⁾ 반면에 『키노』는 8년의 시간 동안 거의 같은 편집진이 시네필주의 혹은 미학주의에서부터 마오쩌둥주의, 후기구조주의 같은 어찌 보면 양립불가능해 보이는 수많은 아젠다를 설정하고 실험했다. 말하자면 영화의 존재론 및 미학 탐구, 대안적인 영화 '발견'의 임무, 아카데미로부터 거리를 유지하고 현장에 다가가기, 시네필들의 우정과 연대 강조, 영화를 둘러싼 노동조건과 경제구조 비평, 불합리한 세상에 대한 맹렬한 투쟁 선언 등이 동시에 이루어졌던 것이다.

지금까지 『키노』에 나타난 비판적 시네필리아 담론들의 전개양상을 파악하기 위해 『키노』에서 수용되고 번역된 서구의 이론과 비평들을 살펴보았다. 이와 관련해서 빈도 높게 소개되는 이론과 저서, 비평저널 등을 심층분석하고 통계화하거나, 또한 특정 비평 및 이론의 유행 및 수용 시기(ex- 들뢰즈, 푸코, 지젝 등)와 그 국내번역서나 학술논문이 나오는 시기 등을 비교하여 한국영화학 내에서 『키노』가 매개했던 이론과 비평의 경향에 대해 고찰하는 후속작업이 필요할 것이다. 아울러 이론의 수용과정에서 굴절과 비판적 거리두기의 전략의 흔적을 살피는 일 또한

22) 에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마 영화비평의 길을 열다』, 이수원·정용준 역, 이앤비플러스, 2013. 정성일은 이 책의 추천사를 썼는데, 『키노』가 추구했던 원칙들이 『카이에』의 태도와 노선에서 상당히 큰 영향을 받은 것임을 알 수 있다. 또한 '두 번째 창간호'를 표방하며 지면과 디자인의 획기적인 혁신을 단행했던 2001년 6월호에서도 편집장의 말을 통해, 『카이에』의 초대 편집장이었던 바쟁이 선언한 비평저널리즘의 임무를 다음과 같이 비장하게 상기시킨다. "영화 저널의 임무는 존재하지도 않는 진리를 편하게 만들어서 제시하는 것이 아니라 관객의 지성과 감성을 바탕으로 영화가 주는 충격을 최대한 연장시키는 것이다." (『에디토리얼』, 『키노』, 2001.6, 18-19쪽)

중요하다. 『키노』에서 들뢰즈가 빈도 높게 소개(95년 12월, 96년 5월, 98년 11월, 2001년 11월 등)된 이유는 그가 철학자들 중 거의 최초로 영화를 체계적인 철학적 논의의 대상으로 한 바 있으며, 『키노』가 추구한 잡지로서의 노선이나 지지했던 영화 및 사상이 프랑스 쪽에 많이 경도되어 있었으며, 무엇보다도 『영화I』이 1996년 처음 번역되었기 때문일 것이다.

1990년대 또 다른 중요한 비평 및 이론의 흐름이 90년대 중반부터 부상한 한국 대중영화에 대한 주목과, 감독과 영화에서 벗어난 산업, 정책, 영화사 등이었음을 감안할 때, 『키노』의 이러한 노선은 『씨네21』이나 『필름컬처』를 비롯한 다른 잡지와 확연히 구분되는 지향이었다. 이러한 접근은 단지 영화에 대한 맹목적인 사랑만으로는 설명될 수 없는, 비판적 거리두기와 생산적 각성의 과정을 포함하는 비판적 시네필리아의 실천으로 볼 수 있을 것이다. 이 점에 주목함으로써 본 연구는 『키노』가 스스로의 아젠다 설정에 있어서 당시에 유행했던 매니아나 컬트, 작가주의, 예술영화 담론에 매몰되지 않고 서구의 비평과 이론들을 통해 비판적 거리를 견지한 채 ‘영화깊이 읽기’를 실천하며 대안적 영화문화에 대한 이상을 실천해 나갔음을 다음 장에서 밝힌다.

3. 영화는 영화다: 시대정신과 실천적 ‘개입’의 전략

(가) “영화는 관념도, 담론도, 취미도 아니다. 그것은 자본주의 하에서 생산되고 소비되는 상품이다. 그리고 그것의 생산에 대한 관계, 현상, 구조 그리고 사회적 장치다.”²³⁾

23) 『에디토리얼』, 『키노』, 1996.5, 32쪽.

(나) 프로레탈리아는 지식인에게 무엇을 기대하는가?

1. 부르주아 이데올로기를 깨부수는 것
2. 역사의 동인을 규명해 내는 것. 특히 비혁명적 상황에서 혁명을 지속시킬 수 있는 것은 혁명적 지식인 계급 뿐이다.
3. 이데올로기와 무관한 순수이론을 도출해 내는 것... - B. 브레히트 ²⁴⁾

이 장에서는 『키노』의 비판적 시네필리아를 1990년대 영화문화를 특징짓는 예술영화 전용관, 비디오 문화, 비디오테크(시네마테크), 영화저널리즘, 국제영화제 등 당대의 영화환경과 사회문화적 맥락에서 살펴보고자 한다. 또한 영화저널리즘의 백가쟁명 시대에 『키노』가 추구했던 시대정신과 개입의 전략을 같은 시기 공존했던 비평저널들과 비교해 살펴봄으로써 『키노』의 정체성을 조명한다.

‘이념의 시대’였던 1980년대를 지나 ‘문화의 시대’로 일컬어졌던 1990년대 한국의 시네필리아 문화는 특수한 상황을 띠고 있었다. 영화광은 언제나 존재해 왔지만 1990년대에는 영화광이 탄생하게 되는 사회경제적, 문화자본으로서 대중문화의 토대가 어느 정도 구축되어 있었다. 즉 이 시기 시네필리아의 부상은 영화산업 면에서의 외화수입 자유화 정책과 대기업들의 영화산업 진출을 비롯해 예술영화 전용관 등장, 매니아 취향의 비디오문화(영화마을, 으뜸과 버금), 폭증하는 문화담론과 문화비평, 『키노』와 『씨네 21』을 비롯한 다수의 영화저널리즘 창간, 영상원 설립, 민예총 문예아카데미와 문화학교 서울 등에서의 사설 영화강좌의 인기, 부산국제영화제 및 부천국제판타스틱 영화제 등 등 다수의 국제영화제 개최, 대학영화동아리 증가,²⁵⁾ 대학교양과목으로서 영화의 인기,

24) 『discours: 영화잡지는 무엇을 할 것인가』, 『키노』, 1996.5, 36쪽.

25) “아날로그와 디지털 그 모두를 경험한 축복받은 세대”(21회 내레이션 중)인 X세대, 신인류들의 문화 코드를 전시하는 드라마 〈응답하라 1994〉 11회에서 주인공 성나정(고아라 분)은 연세대 영화동아리에 소속된 것으로 나온다. 동아리방에서 회장 선배

그리고 PC통신 영퀴방(영화퀴즈방) 등을 통한 영화광의 급부상 현상 등에 따른 것이었다. 『키노』의 창간 멤버이자 편집장을 지내기도 했던 이연호는 키노의 탄생배경에 대해 1995년이 “문화담론 자체의 패러다임이 바뀌는 시기”이자 “영화사 100주년이 되는 해”였고, “오피니언 리더들의 머릿속에 지식과 정보가 가득차서 더 이상 주체하지 못할 때 『키노』가 창간됐”다고 증언한다.²⁶⁾

이러한 문화지형 안에서 태어난 『키노』는 작가주의를 지지하고 미지의 영화를 ‘발견’하는 임무를 수행했으며, 예술영화전용극장, 시네마테크를 표방한 비디오테크 문화학교 서울, 컬트주의 비디오 문화 등과 함께 시네필 담론을 선순환 시켰다. 실제로 창간호부터 『키노』의 지면에는 ‘시네마테크’ 코너가 있었는데, 여기에는 가장 자세히 다루어졌던 문화학교 서울의 상영일정과 함께 전국 비디오테크들의 프로그램, 프랑스/이탈리아 문화원 상영소식, 독립영화협의회 등의 월간 프로그램과 기자들의 추천사가 게재되곤 했다.²⁷⁾ 미개봉작이나 수입금지작에 대한 갈급은 한편으로는 비디오와 시네마테크로 충족되는 부분이 있었고, 『키노』

가 막 창간된 『키노』 창간호를 읽고 있자, 나정은 “뭔가 있어 보인다”며 정기구독하자고 말한다. 또 다른 동아리 멤버가 부록인 타란티노의 〈저수지의 개들〉 포스터가 탐난다고 하자, 회장 선배는 “요즘 왕가위 감독처럼 노출 풀어서 찍는 게 유행이라 동아리 카메라도 한 대 산다”고 말한다. 『키노』는 창간호에 실제로 〈저수지의 개들〉 포스터를 독자선물로 증정했으며, 왕가위는 『키노』가 가장 지지했던 감독 중 한 사람이었다. 동아리방 벽에는 1990년대 왕가위 신드롬을 일으킨 영화 〈중경삼림〉의 포스터가 붙어 있다.

26) 원승락·이정민, 『사라진 잡지, 남겨진 것들- 키노 KINO(이연호)』, 『D+』 Vol.1, 2009.5, 다음 사이트에서 읽을 수 있음. <https://seojae.com/kino/index-up/dplus.htm> (검색일 2017년 6월 15일)

27) 예를 들면 이런 식이다. 『Cinematheque』, ‘문화학교 서울’, “5월 시네마테크는 90년대 걸작시리즈를 상영한다. 이들 중 〈저수지의 개들〉, 〈얼지마, 죽지마, 부활할거야〉, 〈아시아에서 여성으로 산다는 것〉은 소위 영화를 사랑하는 사람들이라면 만사를 제치고 봐야할 영화들이다.”(『Cinematheque』, 『키노』, 1995.5, 212쪽)

의 다종다양한 영화 리스트는 영화를 보기 전에 비평으로 먼저 걸작을 접한 관객들에게 욕망의 대상이 되곤 했다. 창간 6주년을 기념해 제작진이 두 권의 단행본으로 출간한 『2001 키노 201 감독 1, 2』는 어떤 점에서 『키노』가 추구했던 작가주의 노선의 결정판이라고도 할 수 있을 것이다.²⁸⁾ 여기에는 편집부에서 선정한 201명의 감독들이 수록되어 있고, 앤드류 새리스(Andrew Sarris)가 『미국영화: 감독과 연출 1929-1968(The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968, 1968)』에서 동시대 미국영화감독들을 분류했던 11개의 카테고리(만신전 감독[Pantheon Directors]에서 평범한 감독[Miscellany]까지)를 차용했다.²⁹⁾ 그러나 『키노』 감독사전의 분류 카테고리에는 새리스의 범주와는 달리 위계가 없고, 현역 감독을 대상으로 자신들만의 감식안으로 '발견'했다고 여기는 희귀한 감독들도 다수 포함되어 있을 뿐 아니라, 한국 감독 14명도 수록되어 있다. 여기에는 영화사에서 이미 정전화된 감독들만의 명단이 아닌, 동시대적으로(21세기) 가장 중요한 감독들을 스스로 선택하겠다는 의지, 잠재력 있는 새로운 주역들을 발굴하겠다는 의지, 세계영화사와 어깨를 나란히 하는 한국 감독들을 함께 주목하겠다는 의지 등이 담겨 있는 것으로 보인다.

또한 국내외 명망 있는 영화감독, 비평가, 영화학자, 영화잡지 등으로부터 조사된 '영화사상 베스트 10 앙케이트'³⁰⁾나 키노 편집부가 뽑은 '10 Best Films 1995',³¹⁾ '98-99 베스트 10 영화(들): 열 편의 영화를 고른다는

28) 키노 편집부, 『2001 키노 201 감독』 1, 2, 2001.

29) 감독을 작가로 분류하는 위계적 기준에 대한 새리스의 잘 알려진 또 다른 글은 다음을 참조. A. Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962", in *Film Theory and Criticism: Introduction Readings*, 6th edition, eds. L. Braudy & M. Cohen, New York: Oxford University Press, 2004, pp.561-564.

30) 『10 best films-영화사상 베스트 10 앙케이트: 당신이 사랑하는 영화 열 편은?』, 『키노』 1995.9, 96-107쪽.

것은 영화를 사랑하는 방법을 열 번 물어보는 것이다³²⁾ 등의 기획기사에서는 영화를 보는 것을 넘어서 '깊이 읽는 것'의 중요성을 강조했다. 『키노』는 자신들이 이와 같은 베스트 영화목록을 만드는 이유가 결코 영화의 서열을 정하고자 하는 게 아니라, (국내에 개봉되지 않은) 보고 싶은 영화들을 널리 알리고 욕망을 드러냄으로써 영화를 상업적 가치로만 평가하는 현실에 대한 자신들의 저항 전략이라고 밝힌다. 이는 단순한 수용과 소비의 주체로서의 영화 매니아를 양산하는 것을 넘어, 좋은 영화를 함께 보고 토론하며 또한 현실의 모순에 맞서 싸워 나가는 시네필을 이상적 관객으로 상정하고 있는 것이라 하겠다.

『키노』가 작가주의를 표방했음에도 불구하고 그 작가주의는 1950년대 프랑스 영화문화에서 정립된 정통적 작가주의를 뒷받침한 낭만적 작가 개념과는 다른 것이었다. 『키노』의 작가주의는 이 장 도입부의 인용문 (가), (나)에서 드러나듯, 영화가 자본에 잠식되어 예술로서 존재하기 어려운 현실 인식에 기반한 것이었다. 따라서 『키노』는 작가주의를 영화의 자본화에 대한 저항으로 주창했으며, 이에 근거하여 이론을 통환 계몽, 전략으로서의 영화의 현실개입을 중시했다. 이를 주창하기 위해 『키노』의 편집진은 알튀세르적 맑시즘으로부터 프랑크푸르트학파의 문화산업이론, 장치이론들로부터 교훈을 얻곤 했다. 95년 6월 에디토리얼에서 편집진은 이 점을 분명히 한다. “우리는 따분한 영화근본주의자들이 아니며, 영화가 모든 것이라고 믿는 위험한 영화 원리주의자들이 아니며”, … “영화에 관한 담론은 영화에서 시작하는 것이 아닌, 영화에 관한 모든 방법은 철학은 미학은 언제나처럼 사랑은 우리가 발 딛고 서 있

31) 『키노 1995 베스트 10』, 『키노』, 1996.1, 48-63쪽.

32) 『98-99 베스트 10 영화(들): 열 편의 영화를 고른다는 것은 영화를 사랑하는 방법을 열 번 물어보는 것이다』, 『키노』, 1999.3, 78-89쪽.

는 지금 여기에서 다시 시작되어야 합니다. 그래서 형이상학으로서의 영화, 권위로서의 영화, 하나뿐인 영화, 파시즘으로서의 영화를 쳐부수어야 합니다.”³³⁾ 또한 1997년 11월에는 ‘영화와 정치’에 대한 직접적인 질문이라고 할 수 있는 대선후보들에게 영화정책을 묻는 특집코너를 마련하기도 했다. 이 때의 에디토리얼에는 “지금 우리의 중심에 있는 담론은 정치이며 … 우리들의 현실 속에서 영화는 무엇인가에 관한 새로운 질문방식을 찾아내려는 것”³⁴⁾이었다. 이렇듯 『키노』에는 유난히 현실, 전투, 투쟁, 싸움, 저항 등의 단어가 자주 등장하는데, 특히, ‘전투의 정치(la politique des combats)’³⁵⁾ 코너는 국가, 제도, 검열, 자본 등 시네필들이 맞서야 할 구체적 대상과 함께 투쟁의 과정을 다룬다.

이러한 현실개입의 추구하고 강력한 투쟁의 노선은 동시대 영화저널리즘들과 『키노』가 구별되는 지점이었다. 1995년에 함께 창간됐지만, 『씨네 21』과 『키노』는 주간지와 월간지로서의 차이만큼이나 지향하는 바가 달랐다. 90년대 중반 당시 부상하던 문화담론과 한국영화산업의 성장 및 변화에 발맞췄던 『씨네 21』은 창간초기에는 전문비평지로서의 지향보다는 한국영화와 함께 성장하겠다는 목표를 갖고 있었고, 대중문화

33) 『에디토리얼: 영화라는 교과서를 찢어버리고, 거리로 나와 ‘영화들’을 만나자』, 『키노』, 1995.6, 30쪽.

34) 『에디토리얼: 대통령은 영화에 관해서 무슨 생각을 하고 있을까: 또는 영화와 정치의 비합리적인 현실에 관한 유토피아적 견해』, 『키노』, 1997.11, 42쪽.

35) ‘전투의 정치’라는 번역은 필자가 붙인 것이고, 실제로 『키노』에는 번역 없이 프랑스어나 영어 제목으로 코너 이름을 쓰는 경우가 매우 많다. (ex-도시에 dossier) 『키노』의 난해성과 스노비즘에 대한 비판이나, 반대로 ‘있어 보인다’는 평가는 이런 점들에서도 기인하는 게 아닌가 생각한다. ‘전투의 정치’ 섹션에 실린 기사의 몇 가지 예는 다음과 같다. 『대한민국에서 영화 관객으로 산다는 것은, 또는 영화광들이 전사가 되어야 할 두 세 가지 이유』(1995.12), 『우리는 검열을 무시할 생각입니다.이 땅에서 갖는 첫 번째 인권영화제』(1996.9), 『96년 충무로 테제: 오리무중 한국영화계의 거물들이 구속되고, 모든 것은 한치 앞을 알 수 없다』(1996.12)

전반을 아우르며 주간지로서는 유례없는 폭넓은 독자층을 확보했다. 반면 『키노』는 영화전문지이자 시네필들의 진지를 표방하면서 대중적 성공과는 거리를 두었다. 그럼에도 『키노』 역시 초창기에는 발행부수가 5만부를 넘었고 판매율도 흑자를 기록하는 등 열광적인 독자층을 확보한 영화전문 잡지였다.³⁶⁾

비평의 과학성을 모토로 1989년 등장했던 계간 『영화언어』는 이전 시기 한국영화의 비평이 인상비평이 대부분이었으며 좀더 객관화되고 정밀한 비평이 필요하다고 생각했다. 그래서 도입한 방법론이 보드웰의 신형식주의였으며, 영화의 내적 미학을 체계적으로 탐구하기 위해 영화를 해부학적으로 분석했다. 보드웰의 “신형식주의와 작가주의, 대안영화 개념은 한동안 한국영화학에서 상당한 영향력을 발휘”했다.³⁷⁾ 작가주의, 신형식주의가 중시했던 영화를 감독의 예술로 인식하는 태도나 영화언어의 자율성에 대한 천착, 영화에 대한 정밀 분석은 『키노』에도 일정한 영향을 주었을 것으로 여겨지는데, 코리안 뉴웨이브 담론을 비롯해 사회현실에 대한 실천의 맥락 또한 계승되었을 것이다.

한편 『필름컬처』는 1998년 당시 한국의 영화저널리즘이 동시대 영화들의 소개나 홍보 차원에만 머문다는 문제의식 속에서, ‘무분별한 영화애’와 ‘완고한 지방주의’³⁸⁾ 사이를 오가고 있다고 비판했다. 『필름컬처』의 이러한 문제제기는 『키노』와는 또다른 차원의 영화에 대한 근본주의

36) 2015년 열린 김홍준·정성일·허문영의 한 대담에서 정성일은 잡지 창간 당시를 회고하면서, 당시 조선희 『씨네 21』 편집장이 “『씨네 21』은 교과서, 『키노』는 참고서 같은 관계였으면 좋겠다”는 말을 했다고 한다. (김홍준·정성일·허문영 오픈토크 『1995-2015 변모하는 영화의 풍경』, 2015.3.28, 서울아트시네마, 필자 직접 참석)

37) 문재철, 「1980년대 이후 영화비평과 이론의 흐름」, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1997』, 이채, 2005, 227쪽.

38) 한나래 편집부, 「에디토리얼」, 『필름컬처 1: 미국영화, 그 과거와 현재』, 한나래, 1998, 2-5쪽.

적 질문이었다. 영화의 존재론과 영화비평의 의미를 성찰하고, 얼떨결에 영화가 ‘대중문화 시대의 꽃’으로 부상하면서 낀 관심과 소란의 거품을 거둬내고 다시 영화로 돌아가자는 제언이었는데, 대중적 반향이 크지는 않았지만 비평가 조나단 로젠봄(Jonathan Rosenbaum)이나 태그 갤러거(Tag Gallagher), 세르쥬 다네(Serge Daney)의 비평문을 국내에 소개하고, 서울시네마테크를 설립하는 등 영화문화와 시네피일의 다양한 취향 형성에 의미있는 기여를 한 비평저널이었다. 『키노』가 다소 급진적인 비판적 시네피리아의 아지트였다면, 『필름컬처』는 상대적으로 온건한 시네피리아들의 진지였다고 할 수 있을 것이다.

4. 매니아를 넘어선 ‘영화친구’의 우정(들):

1990년대 문화정치 속에서 비판적 시네피리아

(가) 영화광은 영화매니아가 아니다. 영화광을 의미하는 ‘시네피(cinephile)’은 ‘영화를 철학하는 사람’이다. 그래서 ‘철학하다’라는 말의 기원으로서 ‘영화를 사랑하는’ 시네피로서 영화광이 태어난 것이다. ... 그건 영화를 사랑하는 사람과 영화를 사랑하는 사람 그 ‘사이’에서 만들어지는 여기 함께 ‘있는’ 우리들로서만 존재하는 것이다.³⁹⁾

(나) 오늘날 한국 청년문화의 영화관람 형식에는 시네피리아적인 것과 시넵매니아적인 것이 혼재되어 있다. 사실 여성영화제와 퀴어영화제의 조직 의도에는 매니아의 에너지를 정치적인 것으로 바꾸려는 것이 포함되어 있다.⁴⁰⁾

이 장에서는 『키노』의 ‘비판적 시네피리아’를 영화문화를 포함하여 그

39) 『특집: La Lutte de Cinéphile 1895-1996 영화광들은 어떻게 세상과 싸우는가』, 『키노』, 1996.5, 241쪽.

40) 김소영, 『‘시넵매니아’, 시넵필리아: 영화제 그리고 정체성의 질문』, 『근대성의 유희들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000, 242쪽.

보다 넓은 1990년대의 문화정치적 지형 속에서 고찰한다. 즉 『키노』의 담론적 실천을 1990년대 문화담론을 풍미했던 ‘매니아 담론’ 및 이것이 가리켰던 ‘매니아’라는 집단적 주체와의 관련성 속에서 살펴보는 것이다. 1990년대 중반 당시 『리뷰』, 『상상』, 『문화과학』 등의 문화연구지 등을 통해 인증되고 논의되었던 새로운 소비주체인 매니아가 『키노』가 자의식적으로 구별하고자 했던 비판적 시네필리아의 주체들과 어떻게 다른 것인가를 당시 문화정치학의 지형에서 비교 분석해 봄으로써 비판적 시네필리아의 ‘생산적 각성’의 과정을 밝히는 것을 목표로 한다.

영상시대의 도래와 함께 1995년 타르코프스키 감독의 〈희생〉이 서울에서 3만 이상의 관객을 동원하면서 예술영화 시장과 관객층이 형성되고 이에 따른 예술영화의 제도화와 마케팅, 아트 하우스 멤버십제도로 문화적 상징효과가 생겨났다. 1996년 부산국제영화제를 비롯한 다양한 하위문화의 정체성의 정치학을 보여주는 영화제와 열성 관객들이 늘어나고, 컬트영화의 열혈관객들 등이 떠오르면서 언론에서는 새로이 등장한 이 매니아 영화 관객층의 형성에 주목한다. 앞서 언급했듯, 매니아는 영화에만 국한되어 쓰였던 말은 아니다. 1995년 11월 동아일보의 신문 기사에는 서태지광, 영화광, 오디오광 등 새롭게 부각되고 있는 대중문화 매니아들의 세계를 TV 다큐멘터리를 통해 집중조명 한다는 기사를 볼 수 있다.⁴¹⁾ 또한 1997년의 또 다른 기사는 늘어나고 있는 영화 매니아층에 따라 『동아일보』 신춘문예가 종합일간지 최초로 영화평론 부문을 신설했다는 점을 언급하면서 영화매니아들의 공간이라고 할 수 있는 전국의 시네마테크를 소개하고 있다.⁴²⁾ 『키노』의 창간호와 창간 1주년

41) 『서태지광-비디오광-오디오광: 대중문화 ‘매니아’들의 세계, MBC 〈논픽션 30〉 별난 사람들 집중조명』, 『동아일보』, 1995.11.17, 35쪽.

42) 『감상하고 분석하고 토론하고 영화비평 ‘매니아’의 공간으로』, 『동아일보』, 1997.11.5, 19쪽.

및 2주년 특집호는 각각 ‘영화광’, ‘시네필리아’라는 주제로 구성되었는데, 이는 시네필이 영화에 대한 편집광적인 자족적 사랑을 넘어 더 적극적이고 주체적으로 현실에 개입하고 영화의 친구들과의 ‘연대’할 것을 촉구하는 것을 목표로 하고 있었다. ‘영화광의 연대기 1950-1995’,⁴³⁾ ‘La Lutte de Cinéophile 1895-1996 영화광들은 어떻게 세상과 싸우는가’,⁴⁴⁾ ‘Cinéophile(s) image-pensée 입장(들): 영화의 친구들과의 대화’⁴⁵⁾ 등이 이러한 ‘연대’의 목표를 반영한 해당 호의 특집 기사들이었다. 그런 의미에서 『키노』의 탄생일인 매년 5월은 창간호 때부터 ‘시네필-영화의 친구’를 호명하고 환기하기 위한 시간이었다.

정성일은 1990년대 문화담론에서 부상했던 매니아 담론에 대해 1990년대 영화매니아란 (1970년대) 영화광과 (1980년대) 영화주의자라는 말의 (부정적인 방식으로의) 변증법적 전화인 것 같다고 보면서, ‘전통적인 지식인도 아니고 부르주아들에게 쉽게 투항하면서 언제나 영화관 안에서만 진보를 이야기하는 저 거룩한 무리들’⁴⁶⁾이라고 비판한다. 그러면서 ‘사유의 가능성을 공유하고, 함께 영화에 대한 이야기를 나눌 단 한명이라도 더 많은 친구가 필요하다’고 하면서 그러한 우정과 연대를 뜻하는 용어로서 ‘시네필’이라는 말을 사용할 것을 제안한다. 제도화된 예술 영화의 이상적 관객으로서의 시네필만으로 환원되지 않는 자생적인 영화공부 및 비평적 글쓰기, 토론을 통한 영화공론장의 형성 등은 감식안

43) 『Hall of Fame: 영화의 50년, 영화광의 50년, 영화광의 연대기 1950-1995』, 『키노』, 1995.5, 204-210쪽.

44) 『특집: La Lutte de Cinéophile 1895-1996 영화광들은 어떻게 세상과 싸우는가』, 『키노』, 1996.5, 241-269쪽.

45) 『특집: Cinéophile(s) image-pensée 입장(들): 영화의 친구들과의 대화』, 『키노』, 1997.5, 42-63쪽.

46) 정성일, 『그런데 우리들은 어떻게 불려야 하는가: 영화광을 호명하는 방식에 대하여』, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010, 66-76쪽.

있는 관객에서 비평적 글쓰기를 하는 관객, 제작하는 관객으로 이어지는, 누벨바그의 시네필 성장의 내러티브를 포함하는 것이었다. 따라서 『키노』가 담론적으로 상징했던 이상적인 독자/관객은 매니아를 넘어 당대의 한국영화의 현실에 전략적으로 개입할 수 있는 주체적인 시네필이었다.

『키노』의 창간 1주년 기념호인 1996년 5월호에는 모니터 기자들이 직접 참여해 만든 특별부록호가 발간됐는데, 이때 대담의 주제 또한 ‘영화 매니아에 관한 것이었다.’⁴⁷⁾ 대담에 참여한 네 명의 대학생 기자들은 ‘매니아가 ‘신세대’라는 용어처럼 문화상품시장의 형성을 위해 이용되고 있다는 점을 지적하면서, 매니아들이 소비주체의 선두에 서서 좀더 발전적이고 주체적으로 영화를 보고, 문화를 선도할 수 있도록 하자고 결론을 맺는다. 정성일은 『말』지에 기고한 「독점과 소비의 트랙을 질주해 온 매니아 시대의 종언」이라는 글에서, “왜 이런 일이 벌어지게 된 것일까, 영화가 사랑의 담론이 아니라 지식과 정보의 경쟁대상이 되었기 때문이다. 즐거움을 주는 것은 영화가 아니라 영화를 내세운 소비라는 트랙 안에 들어가 벌이는 경주가 된 셈이다”⁴⁸⁾ 라며 근심한다.

정성일이 스스로 진단한 ‘매니아 시대의 종언’이 1999년, 그러니까 『키노』가 쇠퇴하기 시작한 2000년대를 앞두고 제시되었다는 점은 의미심장하다. 이를 파악하기 위해서는 『키노』와 매니아 시대, PC통신 사이의 연관관계에 대한 약간의 우회로가 필요하다. 창간 초기부터 영화퀴즈방(영퀴방) 및 영화동호회를 새로운 시네필 주체로 주목하는 등 『키노』는 PC통신과 매우 밀접한 관계를 맺고 있었다. 송은영은 PC통신이 매니아

47) 「Discussion: 살아난 매니아들의 밤, 영화매니아 좌담」, 『KINO Special Issue』, 1996 봄, 22-31쪽.

48) 정성일, 「독점과 소비의 트랙을 질주해 온 매니아 시대의 종언」, 『말』 153호, 1999.3, 231쪽.

적인 자기현시와 공유의 흥취 속에서 상호 접촉과 정보교환을 가능하게 했던 친밀성의 공간이라는 점에서 인터넷 문화의 기원이 되었다고 말한다.⁴⁹⁾ 실제로 1990년대 매니아들은 PC통신 동호회를 통해 잡학다식과 주변부 문화를 활성화시키는 데 기여함으로써 2000년대 이후 인터넷 문화를 예고한 측면이 있다. 그러나 PC통신에서 인터넷으로의 이행은 연속적인 것만이 아니었다. 외부 정보에 대한 검색 기능이 없었던 PC통신 시기의 영화 매니아들은 『키노』와 같은 잡지 또는 수입잡지, 서적, 비디오와 같은 제한된 정보 및 지식 출처에 상당 부분을 의존했다. 즉 이 시기의 영화 매니아들은 희귀한 영화 또는 국내에 정식으로 개봉되거나 비디오로 출시되지 않은 영화사의 정전 및 컬트 작품에 대한 정보와 지식, 체험의 독점권을 갖고 있었으며, 『키노』는 그런 독점권을 강화한 측면이 분명 있다. 그러나 정보의 저장을 넘어 검색 기능을 제공한 인터넷 시대로의 이행은 이러한 정보와 지식의 독점권을 약화시켰다.⁵⁰⁾ 『카이에』, 『포지티프』, 『사이트 앤 사운드』 등 해외 유수의 비평가 이론들의 발빠른 소개와 번역에 의존했던 『키노』의 정보와 지식에 대한 독점권은 인터넷 문화의 대중화나 매체환경 변화와 함께 더 이상 가능하지 않게 되었다.⁵¹⁾

『키노』가 이러한 이행이 일어나기 시작한 2000년대 초를 기점으로 포털(주키노네트)로 흡수되고 결국 폐간되는 과정도 이러한 패러다임 전환과 무관하지 않다. 어찌면 『키노』는 이러한 패러다임 전환을 예감하

49) 송은영, 『문화생산으로서의 자기현시: 인터넷 문화의 기원, PC 통신과 하이텔의 매니아들』, 『작가세계』 81호, 2009 여름, 315-327쪽.

50) 실제로 1990년대 중후반 비평가 전성시대를 이루었던 여러 영화 저널들은 인터넷 매체 환경으로 전환되는 2000년대를 전후로 거의 폐간되고 말았다.

51) 『키노』가 1990년대 시네편 문화와 제도권 영화학(Cinema Studies)에 끼친 중요한 영향을 인정하면서도 일정한 한계를 가졌던 점을 꼼꼼히 지적하며, 본 논문의 균형적 시각을 위해 고견을 주신 익명의 심사자에게 감사드린다.

면서, 독점적이고 잡식적인 문화소비자로 전락할 위험이 있는 매니아 대신 시네필을 이상적 주체로 호명했는지도 모른다. 『키노』의 시네필 특집을 비롯한 숱한 지면들을 통해 가장 강조된 단어는 ‘작가’가 아니라 ‘(영화)친구’이자 ‘우정’일 것이다. 정성일은 그의 첫 번째 책의 서두에서 다시 한 번 다음과 같이 강조한다.

만일 이 책에 실린 글들을 묶는 유일한 고정점이 있다면 그건 우정이다. 영화에 대한 나의 우정, 영화가 내게 준 우정, 영화를 둘러싼 우정.⁵²⁾

그러나, 『키노』가 매니아와 구별하고자 했던 이상적인 독자로서의 시네필은 진보적으로 정치화되거나 실천력을 담보했는가? 전종혁이 지적 하듯 『키노』의 독자들은 영화이론과 철학적으로 소통한 것이 아니라 정성일의 과잉적 수사학에 매혹된 것이자, 그의 영화에 대한 무한 애정에 몰입되었던 것은 아닐까?⁵³⁾ 『키노』가 표방했던 비판적 시네필리아의 정치와 실천성이 그 급진적 지향과는 달리 부정적 매니아를 낳거나 실제로는 모호한 레토릭에 그쳤다는 것은 일정한 한계로 지적될 수 있을 것이다.

5. 나가며: 시네필리아, 냉정과 열정 사이

네 번째 키노의 새로운 출발은 그런 의미에서 정치적인 선택입니다. 56년 파리에서는 작가정책이 필요했습니다. 69년 아르헨티나에서는 제 3영화라는 무기가 필요했습니다. ... 99년 여기 키노에서는 정치를 요구합니다. 우리들의 새로운 일년, 말하자면 세기말이라고 불리우는 지금 우리가 믿는 영화를 위해 필요한 것은

52) 정성일, 『책머리에』, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010, 10쪽.

53) 전종혁, 『영화잡지를 다시 읽다』, 『한국영화』 38호, 영화진흥위원회, 2013, 21쪽.

지지해야 할 원칙을 위해 동의할 수 없는 견해와 싸우고, 더 나아가 영화에 대해 걸어오는 위협의 정체를 밝히고 그 안에서 기여이 이기는 것이 중요하다고 생각합니다. 왜냐하면 여기서 지는 것은 결국 원칙을 버리고 투항하는 것이기 때문입니다. 우리는 영화 안에서 서로 다른 견해에 대해서는 얼마든지 토론하고 서로 다른 견해의 보호를 위해 기여이 지지를 할 것입니다. 그러나 영화 그 자체를 둘러싼 사회 안에서의 힘의 관계 속에서 그것을 다루는 옳지 않은 견해에 대해서는 싸워야 합니다.⁵⁴⁾

본 논문은 문화의 시대, 영화의 르네상스 시기라는 1990년대에 비판적 시네필리아의 정신을 실천하고 영화에 대한 생산적 각성을 모색한 영화잡지 『키노』를 기존의 작가주의라는 서구 담론의 일방적 수용과 이식의 시각이나 스노비즘, 계도화된 예술영화의 영토로만 바라보는 대신, 1990년대 한국영화문화의 특정성과 경합과 협상을 통해 구성된 산물로 접근해 보고자 했다. 『키노』에서 비판적 시네필리아의 발전과 영화이론과 비판 이론에 대한 모색은 엘세서가 서구 시네필리아의 특징으로 들었던 '각성(disenchantment)의 이용'과 부합한다. 엘세서는 각성이 항상 시네필리아의 양면성이었다고 주장한다. 서구의 시네필리아에서 각성의 이용이라고 할 때, 그것은 1950년대에서 70년대까지의 역사적이고 정치적인 이행에 근거한다. 그러나 1990년대 중반 폭증했던 영화에 대한 전례 없던 문화적 관심 속에서 『키노』는 '압축적 근대화'의 주체로서의 비판적 시네필을 낳았고, 그 시네필은 영화에 대한 사랑, 감식안, 지식과 동시에 각성의 방식에 필요한 영화의 시리즈들과 이론들을 함께 무장하도록 요구받으며 성장했다. 그 결과 자기반영적, 성찰적 주체로서의 비판적 시네필리아를 지향했으나 계몽적 수사에 경도된 영화매니아를 양산하는 일정한 한계를 낳기도 했다.

그러나 『키노』의 자본 및 시장에 대한 패배가 단지 네크로필리아(시

54) 『에디토리얼: 해피 버스테이, 그리고 네 번째 시작』, 『키노』, 1999.5, 24쪽.

체에호)였다거나 의미가 없었던 것은 아니다. 1990년대 한국 영화문화의 장에서 작가주의, 맑시즘, 정신분석학, 페미니즘, 기호학, 포스트구조주의를 망라하는 서구 영화이론들은 영화의 본질, 이데올로기로서의 영화의 문제, 젠더 및 계급의 문제, 국가 정체성 등을 질의하는 과정에서 소개, 번역 및 독해되었다. 아울러 한국 사회에서 영화의 다양한 역량에 대해 의문을 품고 답변을 찾고자 하는 욕망은 비서구 시네필리아의 문화적, 정치적 특수성이기도 했다. 이런 점에서 『키노』의 담론적 실천은 일정한 유효성을 가졌다. 한국 사회에서 영화의 위상과 역량을 질의하고 답하고자 하는 『키노』의 욕망은 영화에 대한 다양한 개념들을 구체화시키고 전파하는 방식의 일환으로서 이론을 도입하려는 노력으로 이어졌다.⁵⁵⁾ 또한 영화에의 매혹과 각성 사이의 동맹, 『키노』의 시네필 친구 찾기의 소망은 서울아트시네마, 서울시네마테크 등 사설 시네마테크의 실현으로 이어지는데 기여하기도 했다. 또한 『키노』의 열혈독자를 넘어 정성일 평론가의 팬클럽 및 아카이브가 생겨나고, 그를 추종하는 시네필들이 형성되어 교류하고, 영화계와 학계 등으로 진출하기도 했다. 이는 점에서 ‘영화 깊이 읽기’의 문화를 정착시키고 시네필리아의 영토를 확장했다고도 볼 수 있을 것이다.

최근 칸 영화제 및 국내 영화계에서도 <옥자>를 둘러싸고 다양한 논쟁이 제기된 바 있지만, 뉴 미디어 시대의 시네필리아라는 이슈는 여러 형태의 무빙 이미지와 더불어 수많은 다른 참여들에 대한 포괄적인 조망을 요구한다.⁵⁶⁾ 이에 『시네필리아: 영화, 사랑, 기억(Cinephilia: Movies,

55) 영화에서 개념을 만들어내는 것. 우리는 이것이 무엇보다도 중요하다고 생각합니다. ... 많은 영화를 보는 것보다 중요한 것은 많은 개념을 갖는 것입니다. (『에디토리얼: 많은 영화(들)과 싸우는 방법』, 『키노』 1997.4, 34쪽)

56) 박아나는 1990년대 한국의 특기할만한 시네필리아 현상을 ‘광장 시네필리아’와 ‘밀실 시네필리아’로 규정하고, 예술영화담론을 선도했으나 2000년대부터 약화된 광장 시

Love and Memory, 2005)』의 편집자들은 이 책에서 고전적 시네필리아의 수정된 개념인 ‘비디오필리아(videophilia)’, ‘텔레필리아(telephilia)’를 제안한다.⁵⁷⁾ 기리쉬 샴부(Girish Shambu)는 영화보기와 사유, 읽기, 글쓰기 등과 같은 오늘날 시네필들의 실천적 활동이 인터넷과 같은 테크놀로지에 힘입어 전례 없는 사회적 상호작용으로 변화되고 있다고 말한다. 그는 진입장벽이 높은 공식적인 지면의 글쓰기가 아니더라도 블로그나 소셜미디어 플랫폼 등을 이용해 비평하고 폭넓게 사회적 교류를 하는 것에 대해 낙관하며 ‘모바일 시네필리아’라는 개념을 제시한다.⁵⁸⁾

2015년 3월 서울아트시네마가 낙원동에서 종로로 이전하게 된 것을 계기로, ‘1995-2015 변모하는 영화의 풍경’이라는 좌담회가 열렸다.⁵⁹⁾ 김홍준, 정성일, 허문영이 함께한 이 자리에서 정성일은 ‘동시대 시네필의 지도’를 묻는 질문에 대해 ‘시네마테크 시네필’, ‘시네큐브 시네필(아트하우스)’, ‘영화제 시네필’, ‘아이맥스 시네필’로 잠정적으로 분류한다. 그러면서 이렇게 서로 다른 모습으로 동시에 공존하는 이 시네필들이 어떤 방식으로 소통의 경로가 열려야 하는지 생각해 볼 시점에 도착한 것 같다는 문제제기를 한다. 뉴 미디어 시대의 변모하는 영화의 풍경 속에서 그 많던 비판적 시네필리아는 어떤 모습으로 존재하는가? 폐간된 지 14년이 지난 지금, 『키노』가 다양한 담론들을 통해 배양하고 호소하고자

네필리아와 달리, 새로운 테크놀로지 환경에서 촉발된 B급 감성에 기반한 밀실 시네필리아(서구의 비디오필리아와 유사)의 경우는 2000년대까지 영향력을 발휘했다고 논의한다(박아나, 『From Caligari to Cinephile: 1990년대 예술영화 담론과 B(급) 영화 감성 가로지르기』, 『영상예술연구』 25권, 2014, 57-96쪽).

57) M. de Valck & M. Hagener, “Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures”, in *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, eds. M. de Valck & M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp.11-24.

58) G. Shambu, *The New Cinephilia*, Toronto: Caboose, 2014, p.38.

59) 김홍준·정성일·허문영 오픈토크, “1995-2015 변모하는 영화의 풍경”, 2015.3.28, 서울아트시네마.

했던 비판적 시네�필리아를 되돌아보는 것이 의미 있는 이유는 바로 이 질문의 긴요함 때문이기도 할 것이다.

못다 채운 한 권의 『키노』는 지금부터 다시 시작되어야 할 새로운 전선의 자리로 남겨둡니다.⁶⁰⁾

60) 『에디토리얼: 작별인사- 그래도 우리의 사랑은 멈추지 않을 것입니다』, 『키노』, 2003.7, 24쪽.

참고문헌

1. 기본자료

- 『키노』 1995.5(1호)-2003.7(99호)
『키노』 PDF 인덱스 페이지 <http://user.chol.com/~dorati/kino/>
정성일 아카이브 <https://seojae.com/critic/>
『키노』 Special Issue(특별호), 1996.5.
키노 편집부, 『2001 키노 201 감독』 1, 2, 2001.

2. 논문과 단행본

- 강순영, 『키노 수고했다, 이제부터 우리가 맡는다』, 『COREA』 1호, 2004, 96-105쪽.
구회영, 『영화에 대하여 알고 싶은 두 세가지 것들』, 한울, 1991.
김소영, 『근대성의 유령들』, 씨앗을 뿌리는 사람, 2000.
문재철, 『1980년대 이후의 영화비평과 이론의 흐름』, 한국영상자료원 편, 『한국영화사 공부 1980-1987』, 이채, 2005, 217-249쪽.
_____, 『영화적 경험양식으로서 한국 시네필에 대한 연구: 50년대에서 70년대까지를 중심으로』, 『영화연구』 47호, 2011, 113-138쪽.
박아나, 『From Caligari to Cinephile: 1990년대 예술영화 담론과 B(급) 영화 감성 가로지르기』, 『영상예술연구』 25, 2014, 57-96쪽.
시각과언어 편집부, 『영화언어 1: 89년 봄에서 1995년 봄까지』, 시각과 언어, 1997.
_____, 『영화언어 2: 89년 봄에서 1995년 봄까지』, 시각과 언어, 1997.
에밀리 비커턴, 『카이에 뒤 시네마 영화비평의 길을 열다』, 이수원·정용준 역, 이앤비플러스, 2013.
이상길, 『1990년대 한국 영화장르의 문화적 정당화 과정 연구: 영화장의 구조변동과 영화 저널리즘의 역할을 중심으로』, 『언론과 사회』 13권 2호, 2005, 63-116쪽.
이종찬, 『1990년대 ‘비디오테크’ 세대의 영화 문화』, 김정남·이종찬 외, 『1990년대 문화키워드 20』, 문화다북스, 2017, 244-259쪽.
정성일, 『언젠가 세상은 영화가 될 것이다』, 바다출판사, 2010.

de Valck, M. & M. Hagener, “Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures”, in *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, eds. M. de Valck & M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005, pp.11-24.

- Elssaesser, T., "Cinephilia or the Uses of Disenchantment", in *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, eds., M. de Valck & M. Hagener, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp.27-44.
- Martin, A. & J. Rosenbaum, eds. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, London: British Film Institute, 2003.
- Sarris, A., "Notes on the Auteur Theory in 1962", in *Film Theory and Criticism: Introduction Readings*, 6th edition, eds. L. Braudy & M. Cohen, New York: Oxford University Press, 2004, pp.561-564.
- Shambu, G., *The New Cinephilia*, Toronto: Caboose, 2014.
- Sontag, S., "The Decay of Cinema," *The New York Times*, February 25, 1996, <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> (검색일: 2017년 6월 15일)
- Willemsen, P., "Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered", in *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993. pp.223-258.

3. 기타자료

- 김성욱 외, 『씨네필의 대화 혹은 근심어린 한탄: 김성욱 · 임재철 · 조영각 대담』, 계간 『독립영화』 18호, 2004, 92-109쪽.
- 김홍준 · 정성일 · 허문영 오픈토크 "1995-2015 변모하는 영화의 풍경", 2015.3.28, 서울아트시네마.
- 송은영, 『문화생산으로서의 자기현시: 인터넷 문화의 기원, PC 통신과 하이텔의 마니아들』, 『작가세계』 81호, 2009 여름, 315-327쪽.
- 영화사 백두대간, 『예술영화전용관 동숭씨네마텍 1주년 기념백서』, 동숭아트센터, 1996.
- 원승락 · 이정민, 『사라진 잡지, 남겨진 것들-키노 KINO(이연호)』, 『D+』 Vol.1, 2009.5, <https://seojae.com/kino/index-up/dplus.htm> (검색일: 2017년 6월 15일)
- 유성관 · 김홍윤, 『대담: 정성일, 구회영을 만나다』, 『영화천국』 48호, 한국영상자료원, 2016, 48-52쪽.
- 전종혁, 『영화잡지를 다시 읽다』, 『한국영화』 38호, 영화진흥위원회, 2013, 20-29쪽.
- 정성일, 『독점과 소비의 트랙을 질주해 온 매니아 시대의 종언』, 『말』 153호, 1999, 230-231쪽.
- 한나래 편집부, 『미국영화, 그 과거와 현재』, 『필름컬처』 1, 한나래, 1998, 8-125쪽.

450 대중서사연구 제23권 3호

『서태지狂-비디오狂-오디오狂: 대중문화 ‘마니아’들의 세계』, 『동아일보』, 1995.11.17,
35쪽.

『감상하고 분석하고 토론하고: 영화비평 ‘마니아’의 공간으로』, 『동아일보』, 1997.11.5,
19쪽.

Abstract

The Age of *KINO*
- The Film Magazine *KINO* and the Cultural Politics of the
"Critical Cinephilia" in the 1990s

Lee, Sun-Joo(Hanyang University)

This paper examines the discursive practices of the Korean monthly film magazine *KINO* in terms of the ideas of "critical cinephilia" and "productive disenchantment." In the 1990s, known as the "age of culture" and the "renaissance of Korean cinema," the magazine led the way in producing alternative film discourses and encouraging readers to recognize cinema as an object of academic study and criticism. By examining the magazine's discursive practices, this paper aims to explore the cultural politics of the magazine that reflected on the ontology of cinema and its spectators, the relationship between cinema and society, and the cinema as a cultural practice.

The idea of "productive disenchantment" was coined by Thomas Elsaesser when he posited that the development of Anglophone and European contemporary film theories in the 1970s benefited from the "transition from the love of cinema to the critical viewing and analysis of it." This idea is dialectical in that the film theories' distanciation from cinema was derived from the love of cinema. Overcoming the existing views that *KINO* was either the evangelist of ghettoized *younghwagwang* (film mania) culture or a simple copycat of Western auteurism, this paper argues that the dialectic of distanciation and attraction formed *KINO*'s "critical cinephilia." This paper also states that the magazine's textual activities, including its compressed reception of Western film theories, philosophy, and critical theories, interventions into the contemporary sites of Korean film culture, and invitation to the alliance of cinephiles, all were the discursive practices of critical viewing based on the spirit of "productive disenchantment."

In addition to providing a content analysis of the magazine, this paper also intends to evaluate the magazine's pursuit of "critical cinephilia" by positioning it within the larger context of the film culture of the 1990s. To this end, this paper explores the

magazine's process of appropriating and translating Western film theories, critical philosophy, and cultural studies in the context of the cultural politics of the 1990s marked by the "age of culture." In doing so, it argues that *KINO's* discursive practices sought to form critical cinephiles who would go beyond the "manias" that the contemporary discourses of cultural studies highlighted as the subject of omnivore and dilettante if serious and devoted consumers.

(Key Words: *KINO*, film magazine, film criticism, critical cinephilia, productive disenchantment, 1990s Korean film culture)

논문투고일 : 2017년 7월 15일

심사완료일 : 2017년 8월 4일

수정완료일 : 2017년 8월 12일

게재확정일 : 2017년 8월 14일