

# 〈극한직업〉, ‘촛불혁명’ 이후 어떻게 버티며 살아남을 것인가? — 코믹 모드의 부활과 자기경영 시대의 코미디영화

정영권\*

1. <극한직업>, 1,600만 흥행은 무엇을 가리키는가?
2. 2008년 이후 영화장르의 지형도와 사회적 공론장
  - 2-1. 공론장으로서의 대중영화
  - 2-2. 코미디: 현실 도피에서 공론장으로, ‘코믹 모드’의 부활
3. 어떻게 버티며 살아남을 것인가의 문제
  - 3-1. 끝없는 경쟁과 패배의 공포, ‘살아남는 게 이기는 것이다.’
  - 3-2. ‘대박신화’와 자기경영: 전문가체계로서의 거대 유통산업
4. 대중영화, 그 진복의 잠재적 가능성

## 국문초록

본 논문은 영화 〈극한직업〉의 1,600만 흥행에 질문을 던지면서, 절묘한 개봉 시기, 코미디영화의 부활, 이병헌 감독 코미디의 매력만으로는 설명할 수 없는 사회적 맥락에서 그 해답을 찾고자 한다.

〈극한직업〉의 놀라운 흥행은 해당 영화에 대한 텍스트 분석만으로는 도저히 설명 불가능하다. 본 논문은 공론장으로서의 코미디의 기능과 역할을 규명한 후 보수정권이 집권한 2008년 이후 코미디와 타 장르에 나타난 대중의 욕망과 염원을 진단한다. 2008년 이후 어두운 톤의 액션 스릴러·사회문제영화·재난영화 등이 부상했고 이들 장르는 치안의 부

---

\* 동국대학교 대학원 영화영상학과 강사

재, 민주주의의 위기, 지배층에 대한 비판을 담고 있었다. 그에 비해 같은 시기 흥행한 코미디영화는 대체로 신파, 노스탤지어, 판타지 경향으로서 현실도피적인 모습을 보여주었다. 본격 코미디는 아니지만 <베테랑>(2015)의 커다란 성공 이후 대중영화에서 ‘코믹 모드’는 서서히 부활했다. <도가니>(2011)가 파생시킨 진지한 사회문제영화 대신 장르 관습에 더 충실한 밝은 톤의 영화들이 사회의 개혁과 변화에 대한 대중의 열망을 담기 시작했다. <극한직업>은 이러한 분위기의 산물이다.

한편, ‘촛불혁명’은 위기에 처한 정치적 민주주의를 회복하는 계기가 되었지만, 경제적·일상적 삶에서 변화한 것은 거의 없었다. <극한직업>은 민주주의의 회복이라는 촛불혁명 이후 어떻게 버티고 살 것인가의 문제로 읽힐 수 있다. 형사들이 잠복근무를 위해 치킨집을 인수하면서 벌어지는 자영업자로서의 삶은 끝없는 경쟁 속에 생존해야 하는 서민들의 모습이다. 또한 맛집으로 유명해지는 ‘대박신화’의 꿈과 브랜드 네이밍, 프랜차이즈 확장이라는 자기경영의 면모도 담고 있다. 조폭이 치킨 프랜차이즈를 통해 암암리에 마약을 배송하는 것은 시장질서를 교란하는 거대 유통산업으로 독해 가능하다. 경찰이 자영업자의 정체성을 갖고 이들을 소탕하는 것에 보내는 박수는 나와 다르지 않은 평범한 이웃에 대한 응원이자 오늘날 점점 사사화(私事化)하는 시장에서 공권력의 공공성 회복을 열망하는 대중의 염원이다.

본 논문의 의의는 <극한직업>을 2008년 이후 영화장르의 지형도와 코믹 모드의 부활이라는 관점에서 거시적으로 규명하고, 미시적 수준에서는 이 영화를 ‘촛불혁명’ 이후에도 해결되지 않은 경제적·일상적 삶의 문제로 읽어내는데 있다.

(주제어: <극한직업>, 코미디영화, 코믹 모드, 공론장, ‘촛불혁명’, 자영업자, ‘대박신화’, 자기경영, 거대 유통산업, 시장 권력, 공공성 회복)

## 1. 〈극한직업〉, 1,600만 흥행은 무엇을 가리키는가?

〈극한직업〉은 16,266,338명<sup>1)</sup>의 관객을 동원하며 코미디영화 사상 최다 관객을 기록했으며 한국영화와 외국영화를 통틀어 〈명량〉(2014) 다음으로 역대 2위를 기록했다. 이 놀라운 흥행을 두고 여러 말들이 오고 갔다. 가장 많이 입에 오르내린 것은 역시 개봉 시기였다. 2019년 1월 23일에 개봉한 〈극한직업〉은 설 연휴가 있던 2월 초보다 조금 앞선 시기에 나와 설 연휴 관객을 ‘싹쓸이’했다. 같은 시기에 개봉한 〈뽕반〉(2019. 1.30. 개봉)은 180만 관객에 그쳤다. 2013년 〈7번방의 선물〉이 1,280만 흥행을 기록한 이후 매해 설 연휴에는 코미디나 코믹한 톤의 영화가 강세였다. 2014년 〈수상한 그녀〉(866만), 2015년 〈조선명탐정: 사라진 놉의 딸〉(380만), 2016년 〈검사외전〉(970만), 2017년 〈공조〉(780만), 2018년 〈그것만이 내 세상〉(342만) 등이 이 같은 흐름을 보여준다. 명절에 온 가족이 부담 없이 보기에는 코미디가 제격이라는 일반론에 더해 심지어는 연휴 기간 동안 수도권이 텅 비고, 대부분 지방의 고향 집으로 내려가는데 지방에선 코미디가 잘 먹힌다는 믿지 못할 ‘과학적(?) 근거까지 제시되곤 했다.

2018년 연말에 개봉한 대작영화들이 줄줄이 흥행에 실패했다는 사실도 자주 회자되었다. 〈스윙키즈〉(2018.12.19.개봉), 〈마약왕〉(2018.12.19.개봉), 〈PMC: 더 벙커〉(2018.12.26.개봉) 등 블록버스터급 영화들이 연말 연초 시즌을 겨냥했지만 모두 200만에 못 미치는 저조한 흥행기록을 남겼다. 〈극한직업〉과는 최소 20일 이상 떨어져 있어 관객이 분산된 것은 아니지만 “〈마약왕〉 〈PMC: 더 벙커〉 〈스윙키즈〉를 보려던 관객이

1) 영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망

<http://www.kobis.or.kr/kobis/business/mast/mvie/searchMovieList.do> (접속일: 2020.7.15.)

영화가 좋지 않다는 얘기를 듣고 관람을 포기한 뒤 〈극한직업〉이 흥행하자 기다렸다는 듯 우루루 몰려들었다”<sup>2)</sup>는 것이다. 〈극한직업〉 이후 이렇다 할 후속 흥행작이 없었다는 것도 1,600만까지 갈 수 있었던 원인으로 설명되었다.

최근 몇 년 사이 코미디영화가 서서히 살아나고 있다는 것도 하나의 이유로 볼 수 있다. 물론 코미디 영화야 어느 시대에나 있어 왔지만 1990년대 초중반의 로맨틱 코미디나 2000년대 초반의 조폭 코미디처럼 한 시대를 풍미하는 주류 장르로서 사이클을 구가한 적은 지난 10여 년 동안 없었다. 그러나 2015년 〈스물〉(304만), 2016년 〈럭키〉(697만), 2018년 〈완벽한 타인〉(529만) 등 ‘중박’ 규모의 흥행 코미디가 꾸준히 이어졌고, 이러한 흐름이 〈극한직업〉에 와서 폭발했다고 생각할 수도 있다. 1,000만 가까이 동원한 재난 코미디 〈엑시트〉(2019.7.31. 개봉. 942만) 역시 이러한 추세로 봐도 되지 않을까? 〈과속 스캔들〉(2008), 〈씨니〉(2011) 등 흥행 코미디의 각색 작업에 참여했고, 독립영화 〈힘내세요, 병헌 씨〉(2012)부터 〈스물〉, 〈바람 바람 바람〉(2018) 등 코미디 장르에서 차실하게 기량을 쌓은 이병헌 감독의 차진 대사와 특유의 엉뚱한 설정이 관객들의 웃음 코드를 제대로 만족시킨 측면도 있다.

이러한 흥행 진단은 모두 정확하고 타당하다. 그러나 이런 진단들은 모두 일면적이고 표면적이다. 그것은 먹고 살기 힘들고 신나는 일 하나 없이 울고만 싶은 사람들에게 〈극한직업〉이 아무 생각 없이 마음껏 웃을 수 있는 기회를 줬다고 말하는 것 만큼이나 불충분하다. 질문은 장기 침체와 만성적 고용위기, 영세자영업자의 만연, 더 나아가 지난 10여 년

2) 하하필름스 이하영 대표의 말. 〈7가지 키워드로 돌아보는 2019년 한국영화 배급과 흥행〉, 『씨네21』(인터넷판). 2020.3.12.

[http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=94564](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=94564) (접속일: 2020.7.15.)

동안 보수정권 하에서 응당 누려야 할 권리로 인식되었던 민주주의의 후퇴가 ‘촛불혁명’과 소위 민주개혁세력의 재집권으로 정상화되었다고 여겨지는 시기에조차 여전히 해결되지 않은 이른바 ‘먹고사니즘’의 문제로 둘러져야 한다. 촛불혁명 이후 우리는 어떻게 버티며 살 것인가?

대중영화로서 〈극한직업〉에 보낸 대중의 웃음과 성원은 이러한 사회적 측면을 고려하지 않고는 온전히 설명할 수 없다. 코미디영화에서 웃음은 그 자체로 강한 사회성을 띠고 있다. “웃음의 완전한 의미는 작품 속에 내재된 웃음의 장치와 특정 시대·사회의 실제 관중의 집단적 영혼이 접합되는 곳에서 찾아져야” 한다.<sup>3)</sup> 이런 문제의식하에 본 논문은 공론장으로서의 코미디의 성격을 진단한 후, 그 기능이 약화 된 것을 보수정권이 집권한 2008년 이후 민주주의의 위기와 결부 짓는다. 그러나 〈극한직업〉 한 편에 대한 텍스트 분석과 코미디 장르의 흐름만 갖고는 이러한 거시적 개관을 하기 어렵다. 대중의 욕망과 결부된 장르 사회학은 개별영화나 단일 장르로는 설명 불가능하며 언제나 장르들의 부침과 상호작용으로 설명되어야 한다. 따라서 2장에서는 〈극한직업〉 1,600만 흥행을 설명하기 위한 사회적 배경으로서 2008년 이후 대중영화와 사회적 공론장의 관계, 공론장으로서의 코미디 기능과 점진적인 ‘코믹 모드’의 부활을 설명할 것이다. 그것을 기본적 권리로서의 민주주의를 회복시키기 위한 대중의 염원과 관련지을 것이다. 물론 이러한 사회적 배경은 그 자체로는 〈극한직업〉 1,600만 흥행에 대한 설명이 될 수 없다. 그러나 한 편의 영화가, 그것도 누구나 예측 가능한 블록버스터급 흥행작도 아닌 비교적 작은 규모의 대중영화가 이례적인 흥행을 기록했다면 그 해답은 결코 그 텍스트로 환원될 수 없다. 또한 그것을 대중영화에 투영된 집단적 멜털리티와 감정구조(structure of feeling)로 설명하려면

3) 서곡숙, 『코미디영화의 이해』, 아모르문디, 2018, 20쪽.

지난 시기 대중영화의 흐름과 (불)연속성 속에서 논의되어야 한다. 2장에서 〈극한직업〉과 직접적으로는 관련 없어 보이는 장르의 지형도를 길게 서술해야 할 필요성이 요구되는 것이다.

이어서 3장에서는 촛불혁명 이후 정치적 민주주의가 회복되었다고 여기는 그 지점에서 여전히 해결되지 않은 경제적 민주주의 문제를 〈극한직업〉에 대한 텍스트 분석으로 읽어낼 것이다. 여기서 경제적 민주주의 문제란 재벌·대기업으로 상징되는 시장 권력 뿐 아니라 또 하나의 ‘시장 권력’, 즉 평범한 이웃인 영세자영업자들을 ‘착취’하는 신흥 유통산업을 가리킨다. 물론 이 영화가 이러한 것을 명시적으로 제시하지도 않으며, 시장 권력에 대한 전면적 비판과는 거리가 멀어도 한참 멀다. 그러나 그 비판이 〈도가니〉(2011)나 지난 시기 나온 수많은 저널리즘 다큐멘터리 영화처럼 직접적이고 현실적이라면 정치적 선언문에 가까울 것이며, 그것은 웃음의 대상이 아니라 처벌과 추방의 대상이 될 것이다. 코미디의 ‘저항’과 ‘전복’은 언제나 잠재적인 것이다.<sup>4)</sup> “코미디의 일탈은 사회적 규범의 밖으로 머리를 틀기는 하되 한쪽 발은 여전히 사회적 규범 안에 두고 있으며, 코미디의 저항은 사회적 규범의 해체를 지향하되 그 위에서 또 다른 가능성을 보여주고 있기 때문이다.”<sup>5)</sup> 〈극한직업〉을 사회적으로 읽어낼 수 있는 범위는 거기까지이다. 1,600만 웃음은 결코 혁명적이지 않다. 그러나 그것은 시장 권력에 휘둘리는 우리의 평범한 이웃들(영세자영업자)에게 보내는 응원이자, 공공성 붕괴와 점점 사사화(私事化)하는 시장에서 공권력(경찰)에게 공공성을 회복하라는 대중의 경고와 염원을 담고 있다는 점에서 잠재적으로 전복의 가능성을 품고 있다.

4) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 커뮤니케이션북스, 2006, 153쪽.

5) 박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 커뮤니케이션북스, 2006, 148쪽.

〈극한직업〉에 대한 본격적인 학술연구는 거의 진행되지 않았다. 주로 시나리오와 문화콘텐츠로서의 이 영화에 대한 한국·중국 비교연구 정도가 나와 있다.<sup>6)</sup> 본 논문은 이 영화가 어떻게 1,600만 관객을 동원할 수 있었는지에 대한 질문을 던지면서, 엄청난 흥행에도 불구하고 거의 학술적으로 조명되지 않은<sup>7)</sup> 이 영화의 사회적 맥락을 심도 있게 파고들 것이다.

## 2. 2008년 이후 영화장르의 지형도와 사회적 공론장

### 2-1. 공론장으로서의 대중영화

코미디의 웃음은 어떤 장르보다도 사회적이며 문화적이다. 호러영화에서 관객을 놀라게 하는 것은 어느 문화권이나 공통적인 데가 있다. 놀람의 반응은 문화적인 체험이 아니라 생물학적 본성에 가깝기 때문이다. 따라서 놀람은 외부를 향하기 보다는 내부를 향한다. 우리는 외부에서 가해진 충격에 몸을 움츠린다. 그에 비해 코미디에서 웃음은 외부를 향해 있다. 그것이 파안대소이든, 흐뭇한 미소이든, 씩씩한 ‘씩소’이든, 조

6) 리하이룡, 『중국·한국 “하나의 시나리오로 두개를 찍는” 협력방식분석: 〈극한직업〉과 〈랍스타 캡〉을 중심으로』, 『한국엔터테인먼트산업학회논문지』 13권 8호, 한국엔터테인먼트산업학회, 2019; 진낙아, 『한중 시나리오 공유 영화 제작의 방향성 연구: 〈극한직업〉과 〈통사형사〉의 비교 분석을 중심으로』, 건국대학교 석사학위논문, 2020.

7) 이는 〈극한직업〉보다 더 늦게 개봉한 〈기생충〉(2019)이 적지 않은 학술적 연구 대상이 된 것과 대조되는 일이다. 〈기생충〉에 대한 학문적 접근은 이미 상당한 양이 축적되어 있다. 학계에서 한 영화에 대한 텍스트적·컨텍스트적 분석은 여전히 질적으로 우수하다고 여겨지는 영화에 집중되고 있는 듯 하다.

롱 섞인 비웃음이든 항상 누군가/무엇인가를 향해 있다. 그렇기에 웃음은 언제나 구체적인 상황과 맥락을 전제한다. 우리가 프랑스 코미디를 보고 웃지 못하는 이유는 그 소화하기 어려울 정도로 많은 대사(그래서 온전하게 자막으로 전달될 수 없는) 때문이기도 하지만 그들 웃음의 문화적 맥락을 제대로 알지 못하기 때문이다. 한 개인의 웃음은 그의 특성이나 상황으로 치환할 수 있지만, 그러한 개인이 여럿이거나 동조하는 개인이 많다는 것은 그런 웃음을 가능케 한 집단적·사회적 상황을 가늠하게 한다.<sup>8)</sup>

영화사가 이영일은 1960년대 한국 코미디영화를 전반기와 후반기로 나누며 이것을 한국사회의 집단적 멘털리티, 즉 감정구조로 설명했다. 그에 따르면, <삼등과장>(1961), <마이동풍>(1961), <서울의 지붕밑>(1961) 등은 전반기 소시민 상인, 말단 샐러리맨, 말단 회사 간부 등의 삶을 세태풍자적으로 재현하면서 그 속에 생활의 윤리와 시민의식을 담아냈다는 것이다. 그에 비하면, <여자가 더 좋아>(1965), <남자식모>(1968), <남자미용사>(1968) 등의 ‘넌센스 코미디’는 관객의 저속 취향과 비정상적 변태성에 영합하는 도착적인 쾌락으로 평가한다.<sup>9)</sup> 1960년대 전반기의 건전한 시민의식은 후반으로 갈수록 퇴행을 거듭했다는 것이다. 이영일은 이 이상을 논하지 않았지만 이것을 1960년대 초반 4·19 직후 잠깐 동안 열린 민주주의의 공간과 해가 갈수록 그와 멀어지는 독재 시대의 퇴영으로 읽는 것은 가능하다. 오영숙 역시 1950년대 후반~1960년대 초반의 코미디 영화가 서민의 일상을 하나의 풍속도로 그려내면서 논쟁과 토론이 가능한 ‘열린 사회’의 공론장으로 기능했다고 주장한다. <자유결

8) 박유희, 『총론: 웃음의 서사와 한국 대중문화』, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것 4: 코미디』, 이론과실천, 2013, 16쪽.

9) 이영일, 『한국영화전사』(개정판), 소도, 2004, 359-364쪽.



혼〉(1958)이나 〈로맨스 빠빠〉(1960) 등에서 세대의 수직관계를 상징하지 않는 대화와 토론이야말로 이 시대 코미디의 가장 활기 찬 성과라는 것이다.<sup>10)</sup>

이렇게 볼 때 시대의 공론장으로서 코미디의 유무와 특징은 그 사회의 성격과 대중의 염원·희망을 진단할 수 있는 바로미터가 된다. 그렇다면 우리는 지난 10여 년 간 한국영화에서 코미디의 부침과 타 장르와의 교호작용을 통해 한국 장르영화와 사회의 지형도를 파악할 수 있을 것이다. 이는 코미디 장르 하나만으로는 설명 불가능하다. 왜냐하면 대중영화의 공론장이 코미디라는 한 장르에서만 펼쳐지는 것은 아니기 때문이다. 외려 코미디의 부재가 그 사회에 대하여 더 많은 것을 말해줄 수도 있다. 나는 2008년 이후 한국 장르영화의 사회적 지형도를 논할 것인데, 2008년은 국제적으로는 세계금융위기가 터지고 국내적으로는 보수정권으로 교체된 시기라는 점에서 중요하다. 2008년 이후 한국영화에서는 이전과는 질적으로 다른 흐름이 나타나는데, 〈추격자〉(2008) 이후 스릴러 경향이 그것이다.<sup>11)</sup>

〈추격자〉 이전에도 연쇄살인이나 보호받지 못하는 피해자를 다룬 스릴러는 있어 왔다. 〈살인의 추억〉(2003)에서 시작된 이 경향은 〈오로라 공주〉(2005), 〈그놈 목소리〉(2007), 〈검은 집〉(2007), 〈우리동네〉(2007) 등으로 이어져 왔다. 그러나 〈살인의 추억〉을 빼면 고만고만한 흥행이나 고전을 면치 못했던 이 영화들에 비해 〈추격자〉는 500만 이상을 동원함으로써 이 사이클의 견인차 역할을 했다. 주목할 만한 영화는 〈악마를 보았다〉(2010)와 〈아저씨〉(2010)이다. 두 영화는 〈살인의 추억〉, 〈그놈

10) 오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화 담론』, 소명출판, 2007, 198-228쪽.

11) 광한주, 『부패한 권력, 사라지는 공동체: 근래 한국영화 서사의 주요 경향과 공동체 담론』, 『현대영화연구』 32호, 한양대학교 현대영화연구소, 2018, 150쪽, 주 4.

목소리), 〈추격자〉의 실화 혹은 실화 모티프를 걷어내고 순수하게 장르적으로 뻗어 나간 이 경향의 한 지점을 드러낸다. 순수한 장르화란 사회를 지시하지 않으며, 장르 내적인 세계에서 완결되는 구조를 말한다. 그러나 장르영화가 사회를 지시하지 않는다고 해서 사회의 징후를 포착할 수 없는 것은 아니다. 두 영화 공히 전직 특수요원이 철저한 공권력의 부재 속에서 아무도 보호하지 않는 피해자를 구하거나 사적 복수를 감행하는데, 이는 공동체의 붕괴 속에서 고립화되고 파편화된 개인의 불안과 공포를 반영한다.<sup>12)</sup>

그러나 신자유주의의 광폭한 경제적 파편화·고립화 속에서 적어도 정치적으로는 ‘반격’을 준비하고 있었다. 1980년대 비판적 리얼리즘과 코리안 뉴 웨이브 이후 실로 오랜만에 한국영화에서 ‘사회적인 것(the social)’을 전면에 내세워 말 그대로 공론장을 부활시킨 사회문제영화(social problem film)<sup>13)</sup>들이 등장한 것이다. 2011년 〈도가니〉는 광주인 화학교 성폭행 사건을 다루며 사회에 대한 공분을 영화 밖으로 전파시켰다. 또한, 그것은 한 편의 영화가 어떤 사회적 영향력을 행사할 수 있는지 보여주었다. 460만 흥행의 〈도가니〉는 일명 ‘도가니법’(2012)을 통과시켰다. 정치적 해석을 가능하게 하되 직접적으로 현 사회를 재현하

12) 안영임, 『2000년대 중후반 한국 스릴러 영화 연구: 불안의 감정 구조를 중심으로』, 동국대학교 영상대학원 석사학위논문, 2013.

13) 사회문제영화는 ‘social problem film’의 번역어로서 국내에서는 사회 드라마, 사회성/사회파 영화, 사회 고발 영화 등으로 더 많이 쓰인다. 그럼에도 굳이 이 용어를 쓰는 것은 사회성을 띠고 있다는 막연한 성격 규정보다 사회적 문제나 쟁점의 공론화를 강조하는 측면이 있기 때문이다. 영화장르로서의 사회문제영화에 대해서는 정영권, 『영화 장르의 이해』, 아모르문디, 2017, 168-172쪽; Charles J. Maland, “The Social Problem Film”, *Handbook of American Film Genres*, Wes D. Gehring (ed.), Westport: Greenwood Press, 1988; Sarah Kozloff, “The Social-Problem Film”, *An Introduction to Film Genres*, Lester Friedman et al., New York & London: W. W. Norton & Company, 2014 참조.

지 않는 〈광해, 왕이 된 남자〉(2012) 등의 사극을 제외한다면, 이 흐름은 주로 두 갈래로 나뉘었다. 그 하나는 근 과거의 역사적 사건과 인물을 재현하면서 보수정권 하 ‘위기의 민주주의’를 비판하는 경향이었고, 또 다른 하나는 〈도가니〉처럼 최근의 사회적 실화를 바탕으로 일종의 르포르타주를 자임한 극영화들이었다. 전자로는 〈변호인〉(2013), 〈남영동 1985〉(2012), 〈택시 운전사〉(2017), 〈1987〉(2017) 등이, 후자로는 〈부러진 화살〉(2012), 〈또 하나의 약속〉(2014), 〈제보자〉(2014), 〈카트〉(2014), 〈소수의견〉(2015) 등이 있었다. 대체로 흥행에 크게 성공하지 못한 후자의 영화들이 2012~2015년에 집중되어 있었던 것은 〈도가니〉가 거둔 사회적 성과에 힘입은 바가 컸다. 그에 비해 〈광해, 왕이 된 남자〉와 〈변호인〉의 놀라운 흥행에 놀란 박근혜 정권의 압력 속에서 전자의 흐름은 정권 말기에나 제작되어 문재인 정권 초기에 개봉될 수 있었다. 〈택시 운전사〉, 〈1987〉이 상대적으로 제작비가 많이 드는 영화들이었다는 것도 한 이유가 되었을 것이다.

송효정은 2010년 이후 사회적 쟁점을 다루는 영화의 에너지가 법정에서 광장으로 이동한 것에 주목한다. 〈도가니〉, 〈부러진 화살〉, 〈변호인〉, 〈또 하나의 약속〉, 〈소수의견〉 등은 모두 법정영화의 형식을 띠고 있는데, 광장정치에 대한 체질적 거부감이 있었던 보수정권 시대, 법정은 광장의 상징적 대리공간이었다는 것이다. 그에 비해 〈택시 운전사〉, 〈1987〉이 갖고 있는 광장 민주주의의 역동성은 상실된 과거에서 잃어버린 가치(민주주의)의 재현을 통해 공감과 승인, 상실에 대한 애도를 진행한다.<sup>14)</sup> 그런 점에서 〈택시 운전사〉와 〈1987〉은 '87년 체제 이후 당연히 누려야 하는 권리인 민주주의가 추락했던 시대에 대한 고별사이

14) 송효정, 『광장과 법정: 블랙리스트 시대 한국영화의 사회적 상상력』, 『대중서사연구』 25권 4호, 대중서사학회, 2019, 174-179쪽.

자 다시는 반복되지 말아야 할 역사의 다짐처럼 보인다. 자신의 의지와 무관하게 법정에 선 소시민들은 이제 깨어 있는 민주시민으로 광장에 선 것이다. 또한 그것은 2016년 말~2017년 초 소위 촛불혁명의 시대 정신과 오버랩 된다.

## 2-2. 코미디: 현실 도피에서 공론장으로, '코믹 모드'의 부활

그렇다면 코미디영화는 이 흐름 속에서 어디에 위치하는가? 실로 2008년 이후 코미디영화는 암흑기라고 해도 좋을 정도로 부진을 면치 못했다. <과속 스캔들>(2008), <7급 공무원>(2009), <씨니>(2011), <7번 방의 선물>(2013), <수상한 그녀>(2014)로 이어지는 '대박' 흥행작의 흐름은 공론장으로서의 코미디와는 거리가 멀었다. <7번 방의 선물>처럼 신파로 흐르거나 <씨니>, <수상한 그녀>처럼 노스텔지어에 젖어 있었다. 박한 평가를 내린다면 이 영화들은 현실 도피적이었다. 이 밖에 <시라노; 연애 조작단>(2010), <위험한 상견례>(2011), <오싹한 연애>(2011), <러브 픽션>(2011), <내 아내의 모든 것>(2012) 등의 로맨틱 코미디, <바람과 함께 사라지다>(2012), <조선 명탐정> 시리즈(2011, 2015, 2018) 등의 사극 코미디가 '중박' 흥행을 이어 갔지만 장르의 규칙과 관습 속에서 현실을 지시하는 것과는 거리가 있었다.

물론, 장르성을 지킨다는 것이 그 자체로 현실과 멀어지는 것은 아니다. 그렇지만 어떤 코미디 사이클은 그 시대에서만 나올 수 밖에 없는, 그래서 그 자체로 시대의 에토스를 드러내기도 한다. 이를 테면, 1990년대 중후반에 유행했던 로맨틱 코미디가 그러하다. <결혼 이야기>(1992), <미스터 맘마>(1992), <마누라 죽이기>(1994) 등의 영화들은 결혼과 육아, 이혼 등의 문제를 시민사회의 공론장으로 가져온다. <결혼 이야기>

와 〈미스터 맘마〉가 각각 결혼과 육아를 사회적 쟁점으로 가져온다면, 〈마누라 죽이기〉는 여성의 지위 상승에 따른 남성의 공포감을 드러낸다. 또한 이들 영화는 그 자체로 정치와 역사의 무게에 짓눌려 있었던 1980년대에 대한 부채감에서 벗어나 물질적이고 세속적인 욕망을 거침없이 표출한다. 이 영화들의 ‘코믹함’은 “웃음의 계기로서 보다는 차라리 ‘가벼움’의 감각으로 구현”<sup>15)</sup>되고 있었던 것이다. 어쩌면 이것은 거시적인 역사의 공론장이 미시적인 가정과 직장의 공론장으로 이행한 것이라 볼 수도 있다. 같은 시기에 나왔던 〈투캅스〉(1993) 역시 군사독재정권의 퇴각과 문민정부의 등장이라는 시대적 변화와 결부된다. 영화 속에서 두 경찰의 작은 일탈과 ‘부패’는 그것을 군사정권 시대의 낡은 유물로 인식하는 관객의 환상이 없다면 풍자의 웃음으로 전환될 수 없다. 〈투캅스〉와 〈공공의 적〉 시리즈(2002, 2005, 2008)에서 표출되는 강우석 영화의 포퓰리즘은 그것을 환상으로라도 수용할 수 있는 사회적 분위기에서만 발휘된다. 그런 점에서 2012년 벽두의 〈댄싱퀸〉 400만 흥행은 그 해 총선·대선을 앞둔 이 시기 거의 유일하게 그러한 역할을 했던 것으로 보인다. 이 영화에서 풀뿌리 정치와 가정을 아우르는 건강한 시민 윤리는 2011년 서울시장 보궐선거에서 박원순의 승리와 2012년 총선·대선에 대한 ‘깨시민’의 기대감을 담고 있었던 것이다.

그러나 〈댄싱 퀸〉의 낙관성과는 달리 이른바 민주개혁세력은 2012년 대선에서 집권하지 못했다. 홍진혁은 바로 이 시기, 2011년~2013년 〈도가니〉, 〈변호인〉 등의 사회문제영화의 분위기를 묘사한다. 그에 따르면 〈도가니〉가 불러일으킨 공론장의 가능성은 대중에게 소비되어야 하는 장르영화의 소구 전략 속에서 영화적 개연성보다 “공분을 자극하는 사

15) 김소연, 『1990년대 이후 한국영화에서 ‘코믹 모드’의 문제: 로맨틱 코미디 장르의 이 행기적 등장을 중심으로』, 『영화연구』 60호, 한국영화학회, 2014, 46쪽.

회문제영화의 장르적 특징을 부각함으로써 관객이 영화를 통해 현실정치에 대한 패배감에 대응하도록<sup>16)</sup> 만들었다는 것이다. 즉, 이러한 영화를 보는 것 자체에서 오는 ‘시민 됨’의 감각을 북돋고, 영화에 대한 응원과 공분으로 고양 시키지만, 이는 마치 살풀이 굿처럼 상실감을 보상하려는 제의로서 기능했다는 것이다. 그의 이러한 관점은 분명 장르영화의 제의적 성격에 부합한다. 대체로 영화장르에 대한 제의적 접근은 장르영화의 공동체의 질서를 교란시키는 세력을 제압하고, 질서를 회복함으로써 사회통합에 대한 공동체의 열망을 재현한다고 주장한다.<sup>17)</sup> 물론, 이는 현실의 모순을 서둘러 봉합하는 대중영화의 보수적 기능이다. 그러나 이 시기 사회문제영화 역시 사회에 대한 개혁적이고 진보적 의제를 던지면서도 대중영화의 틀 내에서 봉합하고 있었다는 것은 부인할 수 없다. 사회진보에 대한 대중의 염원을 어느 순간 제어하거나 아니면 거짓된 환상을 심어주거나, 그도 아니면 마치 이런 영화를 보는 행위 그 자체가 곧 사회참여라는 착각을 불러일으켰다는 것이다. 홍진혁은 더 나아가 “박근혜 정권이 들어서고 나서는 그 이전처럼 광장의 열기는 찾아보기 어려워졌으며, 공분의 사회문제영화의 사이클도 마무리<sup>18)</sup> 되었다고 규정한다.

홍진혁의 이러한 관점은 일견 타당하다. 그러나 전복적 순간을 내장하되 궁극적으로는 전복적일 수 없는 장르영화의 정치적·상업적 속성을 감안한다면, 장르영화의 보수적 제의의 기능을 탓하기보다 관객의

16) 홍진혁, 『한국 사회문제영화의 특징과 의미: 현실정치의 패배감에 대응하는 제의로서의 장르-2011~2013년을 중심으로』, 『영화연구』 79호, 한국영화학회, 2019, 239쪽.

17) Barry Keith Grant, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, London & New York: Wallflower, 2007, pp.29-32.

18) 홍진혁, 『한국 사회문제영화의 특징과 의미: 현실정치의 패배감에 대응하는 제의로서의 장르-2011~2013년을 중심으로』, 『영화연구』 79호, 한국영화학회, 2019, 240쪽.

열망이 박근혜 정권 이후 영화장르에서 어떻게 표출되어 나타났는지를 따라가는 것이 더 건설적이다. 민감한 사회적 쟁점을 다루는 데 있어, 장르영화는 가장 뒤 늦게 당도한다. 마찬가지로 사회현실에 대한 비판적 거리감을 확보하고, 살아 숨 쉴 수 있는 여유를 구가할 수 있을 때 ‘코믹 모드(comic mode)’도 도래하는 것이다.<sup>19)</sup> 독립영화에서 탈북민, 이주 노동자, 성 소수자 등에 대한 재현이 먼저 있고 난 후에 장르영화 가 이를 흡수하듯이, 〈귀향〉(2016), 〈눈길〉(2017)이 있었기에 〈아이 캔 스피크〉(2017)도 가능했던 것이다.

그런 점에서 사회문제영화라 부를 수 있는 정공법의 영화는 점차 사라졌지만 권력층에 대한 불만과 불신의 정서는 장르영화 속에서 꾸준히 이어지고 있었다. 이를 가장 잘 보여주는 것은 두말할 나위 없이 재난영화였다. 〈해운대〉(2009)의 대대적인 성공 이후 재난영화는 지난 10여 년 간 한국 대중영화의 주요한 장르로 자리 잡았다. 〈연가시〉(2012), 〈타워〉(2012), 〈감기〉(2013), 〈더 테러 라이브〉(2013), 〈부산행〉(2016), 〈터널〉(2016), 〈판도라〉(2016)로 이어지는 일련의 흐름 속에서 재난은 국가적 차원에서 해결할 수 없고, 오직 가족만이 희망 아닌 희망 일 뿐이다. 〈연가시〉에서 자본 논리로 일관하는 제약 회사, 〈터널〉에서 비용 절감을 위한 건설사의 부실 공사, 〈판도라〉에서 원자로 폐쇄로 인한 자본 상실을 걱정하는 ‘핵 마피아’의 존재는 공공성이 상실된 시장 권력의 폐해를 드러낸다. 〈감기〉의 대통령(차인표), 〈판도라〉의 대통령(김명민) 등 간간이 책임 있는 국가지도자가 등장하지만 이는 할리우드식의 관습이거나 당시 한국적 현실을 정반대로 전도시킨 판타지에 가까워

19) “비판이 전혀 허용되지 않을 때 풍자가 설 자리는 없으며, 그러한 사회 체제와 화합할 수 없을 때 ‘공감과 화해’를 바탕으로 하는 ‘해학’도 불가능하게 된다.” 박유희, 『총론: 웃음의 서사와 한국 대중문화』, 대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것 4: 코미디』, 이론과실천, 2013, 27쪽.

보인다. 이렇게 볼 때, 이들 영화는 “생존 공동체에서 지배계급을 누락함으로써 수직적 연대의 욕망을 소거하고, 수평적 연대의 판타지”<sup>20)</sup>를 추구했다고 볼 수 있다.

그렇다면 국가, 즉 ‘공공의 권력’은 어디에 있었는가? 우리는 보수정권 10년 동안 공권력이 한국영화에서 결코 우호적으로 재현되지 않았음을 알고 있다. 제작 기간이 상대적으로 긴 영화보다 대중의 정서를 더 기막히게 탐지하는 TV드라마를 보자. <아이리스>(2009), <아테나: 전쟁의 여신>(2010), <아이리스 2>(2013)의 그 멋진 국정원 요원들은 다 어디로 사라졌는가? 국정원 댓글 사건이 도마 위에 오른 2013년 이후로 우리는 이들을 볼 수 없다. 검사들은 어떠한가? 작금의 검찰개혁 문제가 초미의 이슈로 떠오르듯이, 지난 10여 년 동안 영화 속에서 검찰과 검사는 악의 화신들이었다. <부당거래>(2010), <내부자들>(2015), <더 킹>(2017)만 봐도 알 수 있다. 일부 열혈 검사들, 즉 <내부자들>의 우장훈(조승우)이나 <검사외전>(2016)의 변재욱(황정민)은 지방대 출신의 비주류 검사로서 매우 예외적인 인물들이다.<sup>21)</sup>

나는 소시민들의 일상과 동떨어져 보이는 정보기관과 검찰이 아닌 경찰의 재현이 경찰을 주인공으로 하는 <극한직업>을 둘러싼 대중의 욕망을 풀어내는 열쇠라고 생각한다. 경찰은 2015년 민중총궐기대회에서 물대포로 사망한 백남기 농민 사건처럼 민중의 목소리를 제압하는 ‘억압적 국가기구’이지만 또 한 편으로 공공의 안녕과 안전, 즉 치안을 책임지는 ‘민중의 지팡이’로 여겨진다. 1990년대 이후 한국영화에서 이러한 경찰의 모습이 가장 잘 나타나는 것은 강우석의 <투캅스>와 <강철중 영화들

20) 한송희, 『한국 재난영화의 정치적 무의식: 2010년대 영화를 중심으로』, 『언론과 사회』 27권 2호, 사단법인 언론과 사회, 2019, 135쪽.

21) 광한주, 『부패한 권력, 사라지는 공동체: 근래 한국영화 서사의 주요 경향과 공동체 담론』, 『현대영화연구』 32호, 한양대학교 현대영화연구소, 2018, 153쪽.



이다. 마지막 강철중 영화인 〈강철중: 공공의 적 1-1〉이 개봉한 것은 2008년이였다. ‘뜯끼’로 가득하지만 불의를 참지 못하는 이 전대미문의 포퓰리스트는 우연찮게도 공권력이 아무 역할도 하지 못하는 영화 〈추격자〉가 등장한 그 해에 사라진 것이다. 그 이후 7년 동안 강철중이나 그 비슷한 캐릭터는 나오지 않았다. 아마도 강철중의 후예는 〈베테랑〉(2015)의 서도철(황정민)일 것이다. 류승완 감독은 〈부당거래〉에서도 황정민을 경찰 최철기로 등장시켰지만 그는 기본적으로 정의나 도덕과는 거리가 먼 캐릭터였다. 그가 검찰과 맞서는 이유는 얽히고설킨 이해·권력 관계 때문이지 정의 때문은 아니다. 그러나 바로 이런 현실성은 사회를 제대로 비추는 거울이지만 대중이 원하는 것은 아니다. 현실의 시궁창 속에서 대중은 영화에서나마 정의가 이기는 것을 원한다. 〈부당거래〉의 교훈(?) 때문인지 류승완은 완전히 대중의 코드를 읽어냈고, 〈베테랑〉은 1,300만 흥행을 기록했다.

그 이후로 경찰이 항상 우호적으로 등장한 것은 아니지만 적어도 2008~2010년 〈추격자〉, 〈악마를 보았다〉, 〈아저씨〉처럼 공권력 자체가 부재한 연쇄살인 영화는 주류의 장르가 아니었다. 대중의 가려운 곳을 제대로 긁어 주는 〈베테랑〉의 경쾌한 포퓰리즘은 경찰영화들을 한층 밝고 가볍게 만드는 데 기여했다. 그것은 급박한 사회문제를 직접적으로 고발하는 사회문제영화의 중압감과는 달리 대중이 웃을 수 있는 여유와 사회가 더 나아질 것이라는 희망을 품게 했다. 그것이 그릇된 환상이라 할지라도 그 자체로 대중의 자신감을 반영하는 것이었다. 촛불혁명을 전후한 시기와 그 이후 등장한 〈보안관〉(2017), 〈청년경찰〉(2017), 〈걸캅스〉(2019)의 적지 않은 상업적 성과는 이러한 맥락을 떠나서 생각할 수 없다. 배우 이름이 장르처럼 된 일련의 ‘마동석 영화’도 그와 맥을 같이 하지 않을까?<sup>22)</sup> 그것은 또한 경찰영화에서 코믹 모드의 부활이라고

불러도 손색이 없는 것이었다. 이것은 비단 경찰영화에 국한한 것이 아니다. 촛불이 활활 타오르고 있었던 2016년 12월 개봉한 <판도라>는 파국의 끝장을 보여주지만 채 3년이 되지 않은 시점에서 나온 <엑시트>를 보라. 이토록 유쾌하고 명랑한 재난영화가 <해운대> 이후 있었던가<sup>22)</sup> <극한직업>의 1,600만 흥행은 이런 코믹 모드의 부활과 관련 짓지 않고서는 생각하기 어렵다.

### 3. 어떻게 버티며 살아남을 것인가의 문제

#### 3-1. 끝없는 경쟁과 패배의 공포, ‘살아남는 게 이기는 것이다.’

<극한직업>의 웃음은 코미디 이론에서 거론하는 전형적인 부조화론(incongruity theory)과 가까워 보인다. 코미디는 대사, 이미지, 비발화적인(nonverbal) 사운드 등을 통해 여러 논리적 연쇄를 제시함으로써 구성

---

22) 물론 이러한 영화들이 남성으로 상징되는 국가권력의 ‘시혜’와 연관되며 여성혐오적 요소도 있다는 것을 잊지 말아야 한다. 마동석 영화에서 여성은 보호해야 할 시혜의 대상이다. <청년 경찰> 역시 인신매매 여성을 구한다는 내용이 무색하게 여성을 비인격화하고 있다. 가부장제는 억압과 시혜라는 두 장치로 작동한다(<결갑스>는 이러한 성차별적 요소를 교정하려는 대중영화의 시도로 읽을 수 있다.). 마동석 영화의 시작을 알린 <범죄도시>(2017)와 <청년경찰>은 또한 조선족에 대한 차별의식으로 사회적 논란이 되기도 했다.

23) 흥미로운 것은 가장 최근 개봉한 <반도>(2020)의 당혹스러운 양상이다. 이 영화는 연상호 감독의 전작인 <부산행>과 애니메이션 <서울역>(2016)이 갖고 있던 사회적 현실성을 철저히 제거하고, 마치 <매드맥스: 분노의 도로 Mad Max: Fury Road>(2015)처럼 지구종말의 묵시록적 비전으로 뻗어나간다. <반도>에서 좀비는 더 이상 재난의 핵심 인자가 아니라 단지 위협을 위한 장르적 소모품일 뿐이다. 더 이상 한국사회를 지시하지 않는 이 영화는 가장 나쁜 의미에서 ‘장르로의 퇴행’으로 보인다.

되는데, 이 논리적 연쇄가 충돌해서 놀람과 기대의 혼합을 창조할 때 웃음을 유발한다.<sup>24)</sup> 쉽게 말해 우리가 응당 그러하리라고 기대하는 바를 거슬러 전혀 엉뚱한 상황으로 유도해 어이없는 웃음을 유발하는 것이다. 이러한 상황은 영화 곳곳에서 돌출된다. 예를 들어 만년 패배자 같은 고반장(류승룡)이 이끄는 마약반은 최근 한 건 올린 강력반이 회식하러 갈 때 충돌하는데, 강력반 최반장(송영규)의 “따라와 소고기야”하는 말에 팀원 2명이 따라가려 하다가 한 팀원에게 제지를 당한다. 그러나 그들은 곧 따라가게 되는데 그 이유는 다음 샷에서 이미 고반장이 힘차게 강력반을 따라가고 있기 때문이다. 영화에서 가장 유명한 장면 역시 마찬가지이다. 잠복을 위해 인수한 치킨집이 너무 잘 되어 형사인지 치킨집 직원인지 정체성 혼란을 겪는 팀원들을 호되게 혼내던 고반장이 배달 전화가 오자 “지금까지 이런 맛은 없었다. 이것은 치킨인가? 갈비인가?”라고 고객에 응답하는 대사 역시 진지함과 충돌하는 웃음의 부조화에서 온다. 사실, 코미디를 코미디로 만들어주는 것이 플롯이 아니라 코믹한 단위의 집적이라는 것을 생각해 본다면,<sup>25)</sup> 이러한 웃음들이 모여 1,600만 관객을 즐겁게 해줬을 것이다. 그러나 단지 이런 실없는 웃음이 그 많은 관객을 동원한 원동력이라고 한다면 뭔가 불충분하다. 무엇이 대중의 가려운 곳을 시원하게 긁어 준 것일까?

조흐은 〈극한직업〉에 대한 한 평론에서 촛불혁명 이후 정치적 도취감에서 벗어난 대중들의 관심사가 “정부가 내세운 적폐 청산, 남북관계와 같은 거시적인 문제가 아니라, 그들의 일상생활을 위협하고 있는 일자리나 수입과 직결된 미시적인 문제로 이동”했다고 진단한다. 현실정치

24) Andrew Horton, “Introduction”, *Comedy/Cinema/Theory*, Andrew Horton (ed.), Berkeley: University of California Press, 1991, p.6.

25) Andrew Horton, “Introduction”, *Comedy/Cinema/Theory*, Andrew Horton (ed.), Berkeley: University of California Press, 1991, p.1.

의 거대 담론에서 피로감을 느낀 대중들이 “더디게 진행되는 정치, 사회 개혁과 자신들의 고단한 일상에서 오는 답답함을 잠시 잊게 만드는, 그런 청량한 영화”를 원했다는 것이다.<sup>26)</sup> 이러한 논평은 앞서 논했듯이 민주화 이후 이미 주어진 것으로 생각됐던 권리인 민주주의가 위기를 겪은 이후, 민주개혁세력의 재집권으로 어느 정도 회복되었다는 인식에서 비롯한다. 적어도 거대 담론으로서의 정치적 민주주의는 그 자체로는 문제시되지 않는다. 그러나 먹고 사는 문제, 속된 말로 ‘먹고사니즘’은 어떠한가? 사실, 정치와 경제는 결코 분리되어 있지 않지만 생활경제, 서민경제 등 경제의 미시적인 측면은 너무나 일상적이어서 싸워야 할 적이 보이지 않는다. 즉, 여기에는 증오해야 할 전두환, 조롱해도 좋을 박근혜·최순실이 없는 것이다. 한편, 이것은 어느 정권에게도 해당하는 문제이다. 김영삼 정권 이후 모든 정권은 적어도 경제적으로는 신자유주의 정권이었다는 일관된 성격을 갖는다.

경쟁은 자본주의의 근원적 속성이지만 신자유주의는 그것을 뺏속까지 내면화시킨다. <극한직업>은 이런 멘털리티를 체화하고 있는 영화이다. 가벼운 웃음으로 묘사 되지만 영화에서 모든 것은 경쟁에 입각해 있다. 마약반은 강력반과 경쟁한다. ‘견 수’ 올린 강력반에 비해 마약반은 계속되는 헛발질로 인해 패배감에 젖어 있다. 경찰서장(김의성)은 강력반이 일을 완수하는 와중에 마약 건까지 덤으로 해결했다며 마약반에 “니들 존재 이유는 뭐냐!”고 다그친다. 쓸모없는 존재가 되는 것이야말로 ‘쓸모’를 최고의 가치로 여기는 시대의 공포감이다.

이러한 경쟁은 경찰 내 팀에서만 이루어지지 않는다. 조폭 집단 내에서도 이루어진다. 거대 마약상인 이무배(신하균)는 홍상필(양현민)이라

26) 조흡, 『[영화이야기] <극한직업>: 대중 코미디의 정치적 함의』, 『대한토목학회지』 67권 4호, 대한토목학회, 2019, 80쪽.

는 행동대장을 거느리는데, 흥미롭게도 홍상필의 행동대원들 역시 ‘강력반’과 ‘마약반’으로 나뉜다. 이들은 TV 채널을 갖고 다투다가 서로에 대한 질서와 비난을 일삼는다. 강력반은 마약반이 외제차를 몰고 역대 연봉을 받는다고 질투한다. 마약반은 이에 대해 “그게 기술직이라는 거다”라며 응수한다. 반면, 마약반은 강력반에 대해 돈을 조금 가져가는 척하면서 위험수당으로 몇천씩 챙긴다고 비난한다. 보다 못한 홍상필이 이들에게 가하는 처벌은 팀 대 팀의 패싸움, 즉 ‘경쟁’을 시키는 것인데 상반신을 탈의한 이들의 몸은 조폭영화에 으레 있기 마련인 살찐 몸 하나 없이, 자기 단련으로 만든 근육질의 탄탄한 몸이다. 그들은 지는 것은 죽는 것이라는 듯이 사생결단으로 싸운다. 재미있는 것은 경찰 마약반이 도청을 하면서 조폭 마약반에 감정이입하여 응원하는 것이다. 경찰 내에서 패배자들인 그들은 조폭을 통해서라도 이기고 싶어한다. 조폭 마약반이 승리함으로써 이들의 대리만족은 실현된다.

이무배의 조직 내에서 전통적인 조폭인 홍상필은 또한 회계담당인 엘리트 정실장(허준석)과 경쟁 구도에 있다. 이무배는 마약 루트를 개척하는 사업적인 측면에선 정실장을 활용하고, 폭력을 동원해야 하는 일에선 홍상필을 활용한다. 더 나아가 이무배의 조직은 테드 창(오정세)의 조직과 경쟁관계에 있다. 이들은 마약 루트를 위해서 사업상 연합하지만 일이 틀어졌을 경우에는 조폭 본연의 모습을 보인다. 두 캐릭터 모두 극악한 악당이گی보다는 희화화 되어 어딘지 모자라 보이지만, 사업가로서 이들의 모습은 기술제휴나 노동계급의 저항에는 공동으로 대응하지만, 더 많은 이윤을 위해 먹고 먹히는 자본가들의 모습과 다르지 않다.

이 끝없는 경쟁구도에서는 ‘살아남는 게 곧 이기는 것’이다. 〈극한직업〉은 영리하게도 우리 시대 ‘살아남는다는 것’의 체현이자 육화 그 자체인 영세자영업자를 경찰과 뒤섞는다. 마약범죄를 소탕하기 위해 치킨

집에 잠복근무하다가, 손님이 없어 폐업하려는 치킨집을 퇴직금까지 쏟아부어 인수한다는 설정 자체가 웃고 싶어도 웃을 수 없는 현실의 코미디이다. 잠시만 영화밖으로 나가 사회로 시선을 돌려 보자. 한국의 자영업자 비율은 1998년 38.3%에서 2018년 25.1%로 꾸준히 줄고 있다.<sup>27)</sup> 그러나 이러한 감소는 노동시장 유인에 따른 것이 아닌, 내수시장의 침체와 자영업자들 간 경쟁의 격화에 인한 것이다. 치킨집이야말로 이러한 경쟁이 포화 상태에 이른 곳인데, 이러한 경쟁은 양보 없이 극한으로 치닫는, 말 그대로 치킨게임과 같은 양상을 띠고 있다.<sup>28)</sup> 이 과열된 경쟁으로 인해 사업기간이 2년 미만인 자영업이 전체평균 25.1%, 이 중 요식업과 숙박업은 39.3%에 이른다. 자영업자는 꾸준히 줄고 있지만 경쟁 격화로 인한 감소이며, 그만큼 영세자영업자의 비율은 더 늘고 있는 것이다.<sup>29)</sup>

계급사회화에서 자영업자는 전통적인 중간계급으로 분류되지만, 영세자영업자의 처지는 임금노동자보다 못한 처지에 있는 경우가 많다. 임금노동자 중에서도 불안정한 고용의 상황, 즉 프레카리아트(precariat)와 유사한 것이다. 고도경쟁사회에서 이러한 사람들은 두려움과 공포를 일상적으로 떠안고 산다. 고용불안정에 따른 '경제적' 하강이동의 공포, 사회적 지위와 사회자본의 상실을 뜻하는 '사회적' 하강이동의 공포, 하루살이로서의 삶이 일상화 되는 '단기적 삶'의 공포, 제도적 보호를 받기 어렵다는 깊은 불신과 배신감, 연대의 약화와 고립화, 즉 공포의 개인화

27) 〈한국 자영업자 비율 OECD 7위…4명중 1명 자영업자〉, 『서울신문』 2020.6.10.

<http://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20200610500176> (접속일 2020.7.14.)

28) 윤도현, 『한국의 복지국가와 중간계급: 자영업자 문제를 중심으로』, 『스칸디나비아 연구』 15호, 한국스칸디나비아학회, 2014, 72쪽.

29) 신동주·최배근, 『우리나라 영세자영업자 증가의 원인: 탈공업화와 영세자영업자의 관계를 중심으로』, 『산업경제연구』 31권 5호, 한국산업경제학회, 2018, 1845-1846쪽.

등이 그것이다.<sup>30)</sup>

〈극한직업〉은 이러한 일상이 만연한 우리 사회에서 소상공인으로서 살아가는 문제를 이야기한다. 이것이 현실감 있는 리얼리티로 다가온다면 사회문제영화가 되어 진지함과 중압감에 부담스럽겠지만, 가벼운 코미디로 다루면 상업성에 있어 폭발적인 뇌관이 될 수 있다. 그러나 모든 영화가 여기에 성공하지는 않는다. 하지만 이 영화는 이 부분을 제대로 건드린다. 한 평론가가 지적한 것처럼, 이 영화에서 제일 이상한 것은 맛의 비결이 무엇인지 제시해주지 않는다는 것이다.<sup>31)</sup> 마형사(진선규)의 부모님이 수원에서 왕갈비집을 운영하기에, 그 양념 맛을 치킨에 응용했다는 것이 전부이다. 만약 이 맛의 제조법이 한 장인의 긴 과정으로 제시되었다면 〈식객〉(2007) 같은 영화가 되었겠지만, 〈극한직업〉은 이를 생략한다. 마지막 소탕 장면에서 마약반 팀원들의 각각의 숨겨져 있던 능력들도 그러하다. 유도 국가대표 특채의 마형사, 무에타이 동양 챔피언 장형사(이하늬), UDT 특전사 출신 영호(이동휘), 야구부에서 하도 맞아 멧집 좋은 재훈(공명)까지 왜 이렇게 유능한 경찰들이 늘 패배자였던 말인가?

여기에 대한 가장 손쉬운 대답은 이것이 코미디라는 것이다. 코미디는 코믹 효과를 위해 인과적 동기나 내러티브 통합의 포기를 허락할 뿐 아니라 부추기기조차 한다. 코미디는 있을 법 하지 않은 행위의 모든 양식을 위한 주요한 장이다.<sup>32)</sup> 그러나 이것이 전부인가? 표면적으로는 그렇다. 하지만 조금 깊게 들어가 보면 여기에는 생존의 경쟁터에서 하루 하루 치이며 살아가는 평범한 사람들의 욕망과 희망이 교차 되어 있다.

30) 박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가: 공포 감정의 거시사회학』, 한길사, 2015, 238-241쪽.

31) 박우성, 〈〈극한직업〉의 자영업 판타지가 헛헛한 이유〉, 『중앙SUNDAY』 623호, 2019, 31면

32) Steve Neale & Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London & New York: Routledge, 1990, pp.31-32.

나는 이것을 자영업자의 ‘대박신화’와 자기경영이 물신화한 우리 시대의 초상에서 찾으려고 한다. 더 나아가 그러한 소상공인의 희망을 짓밟는 유통업계, 이른바 거대 유통 플랫폼 산업에 대한 대중의 반감으로 설명할 것이다.

### 3-2. ‘대박신화’와 자기경영: 전문가체계로서의 거대 유통산업

2000년대 초반, TV광고의 “부자 되세요!”가 소위 ‘대박 광고’가 되고, 수많은 사람들이 ‘부자 되기’의 열풍에 빠졌던 적이 있다. 부자가 되고 싶은 대중의 마음이야 늘 있어 왔던 것이지만 IMF와 신자유주의 광풍 이후 이것은 하나의 사회적 현상이 되었다. 문제는 대중들이 부자 되기의 허구성을 충분히 인지하고 있으면서도, 부자 되기에 분투한다는 것이다. 그 감정의 논리는 무엇인가? 부자 되기 열풍은 “단순히 사회구조적 산물이라기보다는 ‘부자 되기’라는 주체적인 행위의 차원과 결합된 집합적 열망이라는 점”이다. “오늘날 ‘부자 되기’ 열풍은 자기계발의 한 영역으로서 신자유주의적 주체의 탄생을 예고할 뿐만 아니라 새로운 주체화 과정을 위한 생애 프로젝트로 전환되고 있으며, 이를 뒷받침하는 전문가체계가 등장”<sup>33)</sup>하는 것과 관련이 있다. 노력하면 잘 사는 시대는 끝났다. 자기계발과 자기경영은 이 시대의 정언명령이 되었다. 이것은 개인의 노력에 더해 이를 합리적인 경영으로 뒷받침하는 전문가체계의 발전, 즉 ‘관리문화’를 필수조건으로 한다.

우리는 땀과 눈물을 통해 자수성가한 사람들의 노력을 칭송한다. 그들에 대한 동경과 선망이 그들을 시대의 ‘영웅’으로 만든다. 대중의 평균

33) 박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가: 공포 감정의 거시사회학』, 한길사, 2015, 145-146쪽.



적인 입맛을 조율하고 나아가 음식을 단지 장인정신이 아니라 합리적 경영의 차원으로 생각하게 만든 데 있어 백종원의 역할을 무시할 수 없다. 그는 맛의 장인이 아니라 자기계발과 자기경영의 화신이다. 그는 맛집을 꿈꾸는 요식업 종사자들의 든든한 컨설턴트이자 후원자이다. 백종원이 없는 〈골목식당〉은 상상하기 어렵다. 최근 신드롬을 일으킨 〈미스트롯〉과 〈미스터트롯〉은 어떤가? 체계적인 연예기획사에서 양성되는 아이돌들과 달리 이 청년들은 ‘노오력’이 배신당하는 시대에도 갖은 ‘알바’를 전전하며 꿈을 포기하지 않고 정진해 ‘대박스타’들이 되지 않았는가? 그러나 멀리는 〈슈퍼스타K〉로 거슬러 올라가는 방승국과 이에 딸린 ‘전문가체계가 없다면 이들은 스타가 될 수 없었을 것이다.

〈극한직업〉에서 맛집으로서 ‘수원왕갈비통닭’의 맛은 우연히 주어진 것일 수 있다. 기실, 별다른 노력을 들이지 않고 대박을 일구어 내는 것이야말로 대박 신화의 순수형태라 할 만하다. 그러나 우리가 이것을 이상히 여기지 않는 것은 단지 이 영화가 코미디여서가 아니다. 우리는 그들의 갖은 헛발질에도 불구하고 그들을 응원하는데, 그들은 정말 열심히 사는 사람들이기 때문이다. 형사로서보다 치킨집 사장과 직원으로서 특히 그러하다. 치킨집을 인수하는데 퇴직금을 쏟아 부은 고반장은 형사일 때 느껴보지 못한 살맛을 맛집 사장이 되고서야 느낀다. 영세자영업자들 상당수가 창업을 할 때, 퇴직금을 종잣돈으로 해서 시작한다는 사실은 잘 알려져 있다. 수원왕갈비통닭은 잠복근무에 지장을 주기에 손님이 안 오도록 치킨값을 말도 안 되게 인상해도 ‘황제치킨’이네 ‘럭셔리치킨’이네 하며 소문나 인증샷을 찍고 가는 것도 모자라 필수 관광 코스가 된다. 이것이야말로 영세자영업자들이 꿈꾸는 대박신화가 아닌가!

그러나 경찰로서의 본분까지 저버리고 열심히 치킨집에 매진하는 이들에게도 전문가체계는 필요하다. 자기계발과 자기경영이란 곧 이 전문가들

의 컨설팅과 카운슬링을 자기 것으로 만드는 것이다. 우선 맛잡TV의 PD가 접근한다. 그들은 자신들 방송에 나오면 더 번창할 것이라며 유혹한다. 그러나 아직 이무배를 잡으려는 강한 의지의 마약반은 신분이 노출되는 것이 꺼려 거부한다. 양심을 품은 맛잡TV는 ‘황제치킨의 진실’이라며 이 치킨집이 다른 치킨집의 내용물을 박스만 갈아 판매하는 ‘박스같이 집’이라고 흑색 선전한다. 이 때까지도 마약반은 정체성에서 오락가락했지만 경찰로서의 본분을 잊지는 않았다. 그러나 두 가지 변화된 상황이 경찰로서의 정체성에서 자영업자로의 정체성으로 이동시킨다. 그 하나는 마약반의 무능에 질린 서장이 해체를 알린 것이고, 또 하나는 잠복근무 동안 치킨 한 번 시키지 않았던 이무배 조직이 이사를 간 것이다.

그런데, 엉뚱한 곳에서 미끼가 투척된다. ‘박스같이 집’ 뉴스를 본 이무배가 회계담당 정실장을 시켜 프랜차이즈를 제안한 것이다. 두 번째 전문가체계이다. 망설이던 이들은 형사로서의 정체성을 던져 버리고 본격적으로 치킨 프랜차이즈 사업에 뛰어 든다. 그러나 이무배의 본래 목적이 치킨 사업일 리는 없다. 그는 프랜차이즈 유통망을 통해 마약을 유통한다. 고반장 팀이 운영하는 본점을 제외한 모든 분점이 치킨은 파는 등 마는 등, 대규모 마약 공장을 짓고 마약을 배달하는 것이다. 마약 소비자들이 대면으로 마약을 구하는 것은 매우 위험하고 꺼려지는 일이다. 자신의 신분이 노출될 수도 있고, 잠복해 있던 경찰들에게 체포될 수도 있다. 그러나 배달의 방식은 그러한 위험성을 완화시킨다. 이무배가 테드 창에게 동업을 제안하며 하는 말, “누구든 손쉽게 구할 수 있는 마약의 대중화”란 곧 배달인 것이다.

한국만큼 배달·배송의 유통사업이 번창한 곳은 없다. ‘쿠팡’, ‘배달의 민족’, ‘요기요’, ‘마켓컬리’ 등은 아이디어 하나로 ‘대박신화’의 유통업체가 되었다고 회자 되는 곳이다. 애초에 유통업은 생산·제조업에 보

조적인 것이지만, 자본주의 사회에서는 이미 오래 전부터 생산자들의 위에 군림한다. 자영업자들이 외부에 배달을 맡기는 것은 외주(outsourcing)이다. 이는 비용절감과 효율성 증대를 위해 배달을 외부 용역으로 대체하는 것이다. 그런데, 배달의 민족이나 요기요 등의 소위 거대 유통 플랫폼 산업은 이 관계를 역전시킨다. 이들은 자영업자들의 불안 심리를 이용한다. 많은 수수료를 떼 가고, 자신들에게 광고하지 않으면 도태될 것이라는 위기감을 심어준다. 애초에 외주로 시작한 이 관계는 자영업자들이 이 거대 유통 플랫폼의 하청(subcontract)이 된 것 같은 양상으로 치달고 있다.

〈극한직업〉에서도 이 비슷한 양상이 재현된다. 수원왕갈비통닭은 치킨을 소비자에게 전달하려 하지만, 전국적인 체인망으로 배달되는 것은 마약이다. 이들은 어느 순간 거대한 마약 유통 산업의 하청이 된다. 이 전도된 관계는 생산자의 생산품(치킨)이 아니라 유통이라는 서비스가 소비자의 지갑을 열게 할 때, 물신화의 절정에 이른다. 그런데 그들의 지갑을 열게 하는 방식은 어딘지 낮이 익다. 안전하게 마약을 배송 받기. 안심하고 음식을 배달해 먹기. 배달의 민족 등이 활용하는 소위 ‘안심번호’는 소비자가 자신의 신분을 노출시키지 않고, 또한 불필요하게 대면하지 않으며 상품을 배송 받는 것이다.<sup>34)</sup> 정보화 시대 IT 강국에서 개인정보가 유출되는 것을 두려워하고, 대면 자체를 꺼려 하는<sup>35)</sup> 사회적 현상이 이러한 서비스를 만들어낸 것이다. 그것은 또한 소비자의 정보를 자영업자들에게 제공하지 않고, 철저하게 거대 유통업체가 관리함으로써 자영업자들을 ‘을’로 만드는 시스템이기도 하다. 맛집으로 소문

34) 이진엽·김영선 연출, 〈시사 직격〉(36회, ‘배달 앱의 두 얼굴: 누가 이 공룡을 키웠나’), KBS1TV, 2020.7.10. 방송.

35) 택배나 배달 서비스에서 배달원과 소비자의 비대면은 점점 확산하고 있다. 현 코로나 사태 이전부터 이미 ‘현관에 놓고 가라’는 것은 소비자의 주요한 선택사항이 되었다.

나 브랜드를 ‘팔아버린’ 수원왕갈비통닭은 이제 그 브랜드(프랜차이즈) 사업의 읍이 된 것이다.

관객들이 통쾌함을 느끼는 마지막 소탕 장면에서 우리가 응원하는 것은 경찰로서의 마약반이 아니라 치킨집 사장과 직원으로서의 그들이라는 것을 기억해야 한다. 꼭꼭 숨겨 놓았던 그들의 출신과 능력이 한데 폭발하는 것은 대중영화의 장치이자 코미디에 대한 관객의 장르적 허용이겠지만, 그 정서는 분명 우리와 다르지 않은 평범한 사람들에 대한 응원이다. 영화에서 부조화의 웃음이 거의 세속적인 욕망(desire), 아니 욕망이라는 말조차 사치인, 눈앞의 욕구(need)를 숨기지 않는 그들의 모습에서 비롯한다는 것을 상기해 보자. 정실장의 프랜차이즈 제안에 어디서 사기를 치려 하느냐며 정색하던 마형사는 정실장이 돈다발 가방을 보여주자 “주방에서 닭 튀기는 마동팔이라고 합니다.”며 한껏 웃음 띠 표정으로 굶신거린다. 이보다 더 ‘인간적인’(?! ) 모습은 기대하기 어렵다. 배를 타고 도망가는 이무배를 고반장이 끝까지 쫓아가 “안 죽어. 나 안 죽어!”를 소리치며 좀비처럼 달려드는 징글징글한 모습은 어떻게든 버티며 살겠다는 평범한 자영업자의 단말마 같은 외침으로 들린다. 심지어 그는 자신은 지금 경찰이 아니라는 말을 하며, 그럼 넌 뭐냐는 이무배의 질문에 이렇게 대답한다. “나 닭집 아저씨. …니가 침범했잖아. 니가 소상공인 잘 모르나 본데, 우린 다 목숨 걸고 해!”

#### 4. 대중영화, 그 전복의 잠재적 가능성

본 논문은 <극한직업> 1,600만 동원의 원동력은 무엇인가라는 질문에서 시작되었다. 2018년 연말 대작들의 잇단 흥행 실패, 설 연휴 대목을

노린 적절한 개봉 시기, 수년간 이어져 온 설 시즌 코미디의 성공, 서서히 부활하는 코미디의 상승세, 이병헌 감독 코미디의 매력 등이 주로 저널리즘에서 제시된 이유들이었다. 물론 이러한 진단은 정확하다. 그러나 정확한 현상적 진단이 항상 그 배후의 사회적 징후를 말해주는 것은 아니다. 정확함의 객관성은 그 정확함으로 포괄할 수 없는 배면의 그늘을 지워버린다. 그런 점에서 한 치의 오차도 없는 정확함, 혹은 누구나 인식하고 고개를 끄덕거릴 수 있는 진단이란 늘 표면적이며 일면적인 것이다. 1,600만 관객이 단순히 산업적인 현상이 아니라 사회적 현상이라면 그 이유는 사회적인 것에서 찾아야 한다.

이러한 전제 하에 본 논문은 콘텍스트적 측면과 텍스트적 측면으로 나눠 분석을 진행하였다. 콘텍스트적 차원에서는 2008년 이후 민주주의의 위기와 이에 대한 대중영화의 대응이라는 측면으로 여러 장르의 지형도를 파악했다. 〈도가니〉 이후 일련의 진지한 사회문제영화가 급박한 사회적 쟁점에 대한 직접적인 고발과 발언이었다면 같은 시기 코미디 장르는 이렇다 할 공론장으로서의 기능을 다하지 못했다. 코미디 장르 자체가 건강한 시민성을 보장하는 것은 아니지만 이 시기 코미디의 신파, 노스텔지어, 판타지 등 현실 도피적 측면은 사회적인 것의 회복과는 거리가 있었다. 그러나 사회문제영화의 엄숙함이 빠지는 곳에서 사회에 대한 대중의 불만과 비판은 좀 더 대중적인 장르영화로 다시 시작하고 있었다. 재난영화는 이를 가장 잘 보여주며, 〈베테랑〉 이후 경찰영화의 경쾌한 웃음은 촛불혁명 이후 코믹 모드의 부활이라 부를 수 있을 정도로 회복되었다. 〈극한직업〉의 놀라운 흥행은 바로 이러한 장르 지형도와 사회의 관계를 대중의 욕망과 염원이라는 측면으로 논할 때 만이 온전히 해석될 수 있다.

한편, 〈극한직업〉을 사회적 텍스트로 읽어내는 것은 끝없는 경쟁 속

에서 어떻게 버티며 살아갈 것인지를 늘 고민하며 사는 영세자영업자를 통해 촛불혁명 이후의 경제적 민주주의를 사고하게 한다. 촛불혁명 이후 거시적·정치적·제도적 민주주의는 회복되었지만 미시적·경제적·일상적 민주주의는 여전히 완성되지 않았다. 오히려 재벌·대기업으로 상징되던 시장 권력은 이제 새로이 부상한 유통산업의 권력화를 통해 더 미분화, 침체화하고 있다. 〈극한직업〉은 영세자영업자에 빙의된 경찰들을 통해 유통망을 흔들고 시장의 질서를 교란시키며 소상공인들을 한숨 짓게 만드는 이 시장 권력을 응징한다. 대다수 관객은 자신의 처지와 다를 바 없는 자영업자들에게 빙의되어 무한한 성원과 응원을 보낸다. 또한 관객은 경찰로서의 그들에 감정이입하여 촛불혁명 이후 권력의 시녀가 아니라 ‘민중의 지팡이’로서 제대로 역할 해 줄 것을 요구한다. 그것은 공권력, 즉 국가의 공공성 회복에 대한 메시지에 다름 아닐 것이다.

물론 우리는 이러한 해석이 사회의 모순을 봉합하는 한낱 환상에 지나지 않는다는 것을 안다. 거대 유통산업을 제거하면 문제는 끝나는가? 그들이 사라지는 시점에서 대박신화와 자기경영은 시장의 부당한 착취 없이 각자도생의 방식으로 시작될 것이다. 결국 이것은 또 다른 의미에서 대박신화와 자기경영을 물신화하는 것이다. 그러나 앞서 말했듯이 대중영화로서 코미디는 혁명의 광장이 아니다. 많은 논자들은 대중영화가 모순을 봉합하는 방식을 비판한다. 그러나 대중영화가 갖고 있는 전복성은 서사의 종결구조 속에 있는 것이 아니라 그것이 당장 실현되지 않으리라는 것을 알면서도 그 가능성을 꿈꾸는 대중의 염원 속에 있다. 그리고 그 염원이 영화 속에서 끝나는 심리적 만족감이 아니라 영화 밖 사회를 향하는 외침이 될 때 진정한 변화의 장이 열릴 것이다. 중요한 것은 대중영화의 내적 봉합과는 무관하게 그러한 염원과 지지가 외적 변화를 갈망하는 대중의 감정구조를 반영한다는 것이다.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

이병현 감독, 〈극한직업〉, 어바웃필름, 2019.

### 2. 논문과 단행본

곽한주, 『부패한 권력, 사라지는 공동체: 근래 한국영화 서사의 주요 경향과 공동체 담론』, 『현대영화연구』 32호, 한양대학교 현대영화연구소, 2018, 145-175쪽.

김소연, 『1990년대 이후 한국영화에서 ‘코믹 모드’의 문제: 로맨틱 코미디 장르의 이 행기적 등장 중심』, 『영화연구』 60호, 한국영화학회, 2014, 29-55쪽.  
대중서사장르연구회, 『대중서사장르의 모든 것 4: 코미디』, 이론과실천, 2013.

박근서, 『코미디, 웃음과 행복의 텍스트』, 커뮤니케이션북스, 2006.

박형신·정수남, 『감정은 사회를 어떻게 움직이는가: 공포 감정의 거시사회학』, 한길사, 2015.

서곡숙, 『코미디영화의 이해』, 아모르문디, 2018.

송효정, 『광장과 법정: 블랙리스트 시대 한국영화의 사회적 상상력』, 『대중서사연구』 25권 4호, 대중서사학회, 2019, 159-190쪽.

신동주·최배근, 『우리나라 영세자영업자 증가의 원인: 탈공업화와 영세자영업자의 관계를 중심으로』, 『산업경제연구』 31권 5호, 한국산업경제학회, 2018, 1831-1856쪽.

안영임, 『2000년대 중후반 한국 스릴러 영화 연구: 불안의 감정 구조를 중심으로』, 동국대학교 영상대학원 석사학위논문, 2013.

오영숙, 『1950년대, 한국영화와 문화 담론』, 소명출판, 2007.

윤도현, 『한국의 복지국가와 중간계급: 자영업자 문제를 중심으로』, 『스칸디나비아연구』 15호, 한국스칸디나비아학회, 2014, 63-102쪽.

이영일, 『한국영화전사』(개정판), 소도, 2004.

정영권, 『영화 장르의 이해』, 아모르문디, 2017.

조 흡, 『[영화이야기] 〈극한직업〉: 대중 코미디의 정치적 함의』, 『대한토목학회지』 67권 4호, 대한토목학회, 2019, 78-80쪽.

한송희, 『한국 재난영화의 정치적 무의식: 2010년대 영화를 중심으로』, 『언론과 사회』 27권 2호, 사단법인 언론과 사회, 2019, 98-166쪽.

홍진혁, 『한국 사회문제영화의 특징과 의미: 현실정치에 패배감에 대응하는 제의로서의 장르—2011~2013년을 중심으로』, 『영화연구』 79호, 한국영화학회,

2019, 217-247쪽.

Friedman, Lester et al., *An Introduction to Film Genres*, New York & London: W. Norton & Company, 2014.

Gehring, Wes D. (ed.), *Handbook of American Film Genres*, Westport: Greenwood Press, 1988.

Grant, Bary Keith, *Film Genre: From Iconography to Ideology*, London & New York: Wallflower, 2007.

Horton, Andrew (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley: University of California Press, 1991.

Neale, Steve & Frank Krutnik, *Popular Film and Television Comedy*, London & New York: Routledge, 1990.

### 3. 기타자료

이건엽·김영선 연출, 〈시사 직격〉(36회. ‘배달 앱의 두 얼굴: 누가 이 공룡을 키웠나’), KBS1TV, 2020.7.10. 방송.

〈7가지 키워드로 돌아보는 2019년 한국영화 배급과 흥행〉, 『씨네21』(인터넷판) 2020.3.12.

[http://www.cine21.com/news/view/?mag\\_id=94564](http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=94564)

〈한국 자영업자 비율 OECD 7위…4명중 1명 자영업자〉, 『서울신문』, 2020.6.10.

<http://www.seoul.co.kr/news/newsView.php?id=20200610500176>

박우성, 〈극한직업〉의 자영업 판타지가 헛헛한 이유, 『중앙SUNDAY』 623호, 2019, 31면.

영화진흥위원회 영화관입장권통합전산망 〈극한직업〉 항목.

<http://www.kobis.or.kr/kobis/business/mast/mvie/searchMovieList.do>



## Abstract

*Extreme Job*, How Will We Survive Since “Candlelight Protest”?  
—A Revival of Comic Mode and a Comedy Film in the Age of  
Self-Management

Chung, Young-Kwon(Dongguk University)

This paper finds a solution in the social context which cannot be explained thoroughly by well-timed release date, revival of comedy films, and the attraction of Lee Byeong-heon’s comedy etc. while it throws question of how the film, *Extreme Job* captivated 16 million audience.

The incredible hits of *Extreme Job* cannot be explained by analyzing the text alone. After this essay investigates a function and a role of comedy as a public sphere, it examines people’s desires and wishes in the comedy and other genres since 2008 when the conservative government has seized power. Since 2008 a series of dark tone’s action thriller, social problem film, and disaster film have emerged, these genres showed absence of public security, crisis of democracy and criticism against rulling class. On the other hand, hit comedy films have showed escapism such as weepie, nostalgia, and fantasy at the same time, generally. Although *Veteran* (2015) is not full-blown comedy, after this film’s big success, “comic mode” has gradually revived. A light tone’s films which are truer to genre rules has started representing the wishes of people toward social reforms and changes.

Meanwhile, “Candlelight Protest” served as a momentum to recover the democracy which has been in crisis, but it could not lead changes in economic and daily lives. *Extreme Job* can be read as a question how we will survive since “Candlight Protest.” The lives of detectives as self-employed workers who has taken over a fried chicken restaurant for going undercover are appearances of ordinary persons who must survive in the edless competition. Furthermore, this film shows a dream of a “great success myth” which becomes well-known as a famous restaurant and a self-management such as brand-naming and an exapansion of franchise business. We can read ganster’s chicken franchises as a huge distribution industry which disturbs

market system by delivering drugs secretly. While applauses that we give to the police having identities of self-employed workers which sweeps the ganster are giving support to ordinary neighborhood like us, they are also wishes of people who long for the restoration of publicness of police in the market which is becoming increasingly privatized today.

A significance of this essay is to examine *Extreme Job* in terms of the geography of film genres and the revival of comic mode since 2008 at the macro level, and is to read the film in the perspective of the problems of economic and daily lives which has been still unsolved since “Candlelight Protest” at the micro level.

(Keywords: *Extreme Job*, comedy film, comic mode, public sphere, “Candlelight Protest”, self-employed worker, “great success myth”, self-management, huge distribution industry, market power, restoration of publicness)

논문투고일 : 2020년 7월 17일

심사완료일 : 2020년 8월 4일

수정완료일 : 2020년 8월 10일

게재확정일 : 2020년 8월 14일