

누아르와 멜로드라마 사이의 좌절

-1990년대 후반기 조폭영화의 남성성-

조서연*

〈차례〉

1. 위기의 남성성과 조폭영화의 등장
2. 연약한 청년들의 가족 로맨스와 동성사회적 판타지
3. 누아르적 세계에 대한 멜로드라마적 인식
4. 처벌로서의 죽음과 저항으로서의 죽음
5. 시대의 전환을 대하는 도피와 응전의 태도

〈국문초록〉

IMF 외환위기를 전후하여 나타난 이른바 조폭영화의 주된 경향은 남성 주인공들의 때 이른 죽음으로 요약될 수 있다. 이 영화들은 대개 갓 입사(入社) 단계에 접어든 청년의 모습으로부터 시작하는데, 이들이 진입할 세계는 남성 동성사회적 원리에 따라 운용된다. 가부장적 젠더 동학의 핵심인 동성사회성은 강력한 동성애 혐오를 내세움으로써 동성애와의 연속성을 억압한다. 그러나 조폭영화에서는 억압을 위한 안전장치인 여성의 역할이 현저히 축소되어 있어 남성 인물의 동성사회적 판타지가 한층 뚜렷이 드러난다. 청년 남성들은 억눌린 동성애적 욕망 뿐 아니라 가족 로맨스로서의 성격까지 지닌 이 판타지로 인해 여성화되고, 결국 시스템에 대한 부적응자로서 죽음을 맞는다.

조직폭력의 세계에 입사한 청년들이 속한 세계는 필름누아르 스타일의 비정한 도시 공간으로 시각화된다. 그들은 순진한 가족주의에 입각한 유대가 더

* 서울대 국문학과 박사과정 수료

이상 불가능해진 누아르적 세계에 자신들이 속하게 되었음을 미처 깨닫지 못하고, 향수의 정서와 연결된 멜로드라마적 감정 과잉의 태도를 보인다. 따라서 청년들의 죽음은 시대착오적 인식으로 인한 낙오이자 처벌이 된다. 그러나 이 죽음들은 오염된 세계에의 편입을 거부하면서 진정성과 순수함을 내세우는 ‘요절’로서의 속성을 동시에 지니면서 양가성을 만들어내기도 한다. 즉, 1990년대 후반기 조폭영화에 나타난 남성들의 죽음은, 신자유주의 시대의 시작을 맞닥뜨린 청년들이 지녔던 감정의 구조가 누아르적 세계에 대한 멜로드라마적 인식을 통해 영화화된 사례인 것이다.

핵심어: 조폭영화, 감정의 구조, 누아르적 세계, 멜로드라마적 인식, 동성사회성, 가족
로망스, 진정성

1. 위기의 남성성과 조폭영화의 등장

1990년대 후반기 한국 영화의 주된 경향은 젊은 남성들의 때 이른 죽음으로 요약될 수 있다. 조폭영화의 잔혹한 응징에서부터 최루성 멜로드라마의 불치병에 이르기까지 당시 스크린 속 남성들은 일찍 세상을 떠나기가 일쑤였다. 1990년대 초·중반기의 대세를 차지했던 로맨틱 코미디 속 세련된 도시 남녀들의 자리를 비정하게, 혹은 안타깝게 죽어가는 남성들이 대체하게 된 것이다. 그러한 급변의 계기가 1997년을 전후하여 찾아온 IMF 외환위기 및 신자유주의의 본격화에 있음을 짐작하기란 그리 어렵지 않을 것이다.

이 시기 젊은 남성 인물의 죽음이 지니는 다중적인 양상은 당시 ‘한국적 누아르’라고 불리었던 일련의 남성적인 폭력 영화들에서 특히 풍부하게 나타난다. 『게임의 법칙』(1994)에서 이른 징후를 보이기 시작한 이 경향은 『초록 물고기』(1997)에서 정점을 이룬 후 『킬리만자로』(2000)와 『파이란』(2001)으로 후일담을 남기며 한 시기를 일단락 한다. 이 과정에

서 『비트』(1997)나 『태양은 없다』(1998)와 같은 청춘 버디영화, 『악속』(1998)과 같은 멜로드라마 장르로의 변주가 이루어지기도 한다는 것이 이 글이 파악하는 1990년대 후반기 한국영화의 한 흐름이다. 말하자면 이 영화들은 도시의 밤거리를 담아내는 필름누아르 스타일과 (조직)폭력을 소재로 하는 갱스터 장르를 기본으로 하면서 멜로드라마 및 청춘영화와의 접합을 보여준다 할 수 있을 것이다.

논의에 앞서, 이 영화들을 칭하는 범주가 액션영화, 폭력영화, 범죄영화, 필름누아르, 한국적 누아르, 조폭영화 등 논자에 따라 다르게 나타나 왔다는 점을 잠시 짚어갈 필요가 있다. 1990년대의 ‘검은(noir) 영화들’을 다루는 논의들은 대개 글의 주제를 막론하고 장르 혹은 범주의 규정 작업을 먼저 해결한 후 전개된다. 이는 우선 이 범주들이 뚜렷한 관습을 지닌 장르인지 여러 장르에서 변용 가능한 스타일인지의 여부를 판단하기가 까다롭고, 학술 용어로서 명쾌하게 정착되지 않은 저널리즘적 어휘의 특성을 띠고 있기 때문이다. 그러나 무엇보다도 어떤 명칭을 택하느냐에 따라 1990년대 후반기 영화를 바라보는 입각점이 달라진다는 데에 이러한 선규정의 이유가 있을 것이다.

이 글은 해당 영화들을 조폭영화라고 부르는 관점을 택한다. 근래의 연구들은 1990년대 후반부터 2000년대 후반까지 등장한 일련의 남성 폭력 영화들을 ‘조폭영화’로 분명히 규정하는 경향을 보이고 있다. 이 연구들은 1990년대 후반기의 조폭영화가 폭력의 주체 및 폭력행위의 명분이라는 측면에서 1960~70년대의 ‘액션영화’와 판이하다는 점과¹⁾ 2000년대 이후 대량으로 양산된 ‘조폭코미디’와도 미학적으로 구분된다는 점²⁾ 지적하

-
- 1) 곽현자, 『조폭 영화의 사회 심리』, 『언론과 사회』 17권 4호, 2009, 81쪽; 김경옥, 『블록버스터의 환상, 한국 영화의 나르시시즘』, 책세상, 2002, 149쪽; 이호걸, 『조폭영화의 성찰성과 『넘버3』』, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『쌈마이 블루스』, 이가서, 2004, 65쪽; 이호걸, 『신자유주의적 국가/시장의 재편과 한국 조폭영화』, 『영상예술연구』 21집, 영상예술학회, 2012, 228쪽.
 - 2) 유지나, 『조폭코미디, 그들만의 리그-남성 판타지 연구』, 『영화연구』 18호, 한국영화학회, 2002, 35쪽; 김경옥, 『조폭영화의 시대』, 『나쁜 세상의 영화사회학』, 도서

며 조폭영화의 성격을 특징짓는다. 가령 1960~70년대의 액션영화는 협객 류의 인물이 “범죄가 아닌 항일이나 반공 투쟁의 일종으로 그려지”³⁾는 폭력을 행사하며, 할리우드 웨스턴 영화에 서사의 연원을 두고 민족주의적 대의명분에 따라 비장하게 죽는 영웅적 인물을 중심으로 전개된다. 반면 갱스터 영화의 컨벤션을 닮은 1990년대 조폭영화는 이전의 도덕률을 상실하고 “주인공의 자본주의적 성공의 성취 여부를 중심축으로 삼는 서사구조”⁴⁾를 가지고 있다는 것이다.

이상의 연구들은 권위주의적인 독재 정권의 종말이라는 정치 체제의 차원과 신자유주의의 확산이라는 경제적 환경의 차원에 주목하면서 조폭영화의 장르론을 펼친다. 실제로 1960~70년대의 액션영화가 전체주의적 정체(政體)와 연결되어 있는 신파성을 강하게 드러내며, 1987년 민주화 이후 등장하여 자본주의의 문제를 다루는 조폭영화에서는 그 신파성이 사라진다는 분석⁵⁾은 충분히 타당하게 여겨진다. 그러나 그에 따라 “조폭영화에서는 1970년대의 액션영화와 달리 강력한 감정을 자아내는 극적인 상황의 제시와 이를 고양하는 스타일의 과잉이 부재”⁶⁾하다는 포착, 다시 말해 신파성의 소멸이 곧 멜로드라마적 상상력의 탈각이라고 해석하는 선행 연구의 관점에는 재론의 여지가 있다. 범죄와 폭력, 죽음을 다루는 1990년대 후반기 한국 영화들은 사실 “액션 이미지의 작동보다 순수의 회복, 상연 등과 같은 감정적인 면들이 주도적인 자리를 차지”⁷⁾한다는

출판 강, 2013, 270~272쪽.

3) 광현자, 앞의 글, 80쪽.

4) 이호걸, 앞의 글, 75쪽. 이러한 분석은 해당 논의의 대상 텍스트가 냉소적인 조폭 코미디 영화인 『넘버3』였다는 데에서 비롯한 듯하다. 조폭이 등장하는 1990년대 후반기의 영화들은 대부분은 『넘버3』의 코미디와 패러디가 지닌 거리두기의 시점을 갖추고 있지 않으며 오히려 감정적 폭발을 만들어내고 있다는 데에 유의해야 한다. 실제로 같은 글에서 『초록 물고기』나 『파이란』과 같은 영화는 ‘절망 속으로 침잠하는 영화’(99쪽)라고 따로 파악하고 있는 것을 볼 수 있다.

5) 위의 글, 92~93쪽 참조.

6) 위의 글, 75쪽.

7) 정한석, 『‘한국적 느와르’에 대한 비평담론 재 지형화 제의』, 『영화문화연구』 5호, 2003, 10쪽.

재현상의 특징을 지니고 있기 때문이다.

1990년대 조폭영화의 감정적 특질에 대한 주목은 흥미롭게도 해당 영화들을 ‘(한국적) 누아르’로 파악하였던 선행 연구들에서 이루어지는 경향을 보인다.⁸⁾ 1990년대 조폭영화들은 갱스터 영화의 서사적 관습을 따르는 동시에 필름누아르의 시각적 스타일을 참조하고 있다. 갱스터 장르와 필름누아르 스타일의 만남 자체는 보편적인 현상이지만, 1990년대 한국의 조폭영화에서 필름누아르 스타일의 적용은 그만의 독특한 효과를 만들어낸다. 필름누아르 스타일을 따른 도시 공간의 시각적 재현과 그 ‘어두움’에 압사하고 마는 개인의 무력함, 남성 주인공 인물이 지니고 있는 멜로드라마적 태도와 그에 걸맞은 연출 등은 1990년대 조폭영화의 성격을 감정의 차원에서 또 한 번 형성하고 있다. 1960~70년대와 같은 방식의 신파성을 보여주지 않을 뿐, 1990년대 조폭영화들은 각박하고 혼란스러운 경제 상황에 감정적으로 대응하는 당대인들의 멜로드라마적 상상력을 보여주고 있는 것이다. 이는 갱스터 장르의 성격과 관련해 조폭영화가 일종의 변주를 이루고 있음을 암시하는 바이다. 말하자면 1990년대 조폭영화는 자본주의의 배면을 다루는 갱스터 장르가 지니는 객관적인 보고서로서의 속성과 자신에게 주어진 세계에 대한 감정적인 반응이라는 멜로드라마로서의 속성이 충돌하는 장으로 이해될 수 있는 셈이다.

조폭영화의 주인공 청년들이 지닌 멜로드라마적인 태도는 자신들이 속한 갱스터 세계의 기반에 대한 그들의 착각에서 비롯한다. 필름누아르 스타일에 따라 비정한 도시공간으로 표현되는 폭력조직의 세계는 남성들의 연대 관계로 이루어진 동성사회성(homosociality)에 바탕을 두고 있다. 동성사회성은 원래 동성애(homosexuality)와는 구별되는, 성적 욕망이 개입되지 않은 동성 간의 연대를 설명하기 위한 역사학 및 사회과학의 용어로 등장하였다.⁹⁾ 그러나 이브 세지윅은 동성사회성에는 동성애적 욕

8) 신미나, 『「초록 물고기」에 담긴 한국적 필름 누아르의 특징』, 『서강커뮤니케이션즈』 1집, 2000; 정한석, 앞의 글.

9) Eve Sedgwick, *Between Men*, Columbia University Press, 1985, p.1.

망이 포함되어 있으며 이 두 가지는 연속체로서 이해되어야 한다고 주장한다. 세지웁에게 있어 동성사회성이란 강력한 동성에 혐오로 특징화되는 가부장적 사회에서 이루어지는 “남성 유대”와 같은 활동들에 적용되는 개념이자 젠더 동학의 핵심을 차지하고 있는 원리이다. “모든 남성 지배 사회에서는, (동성애를 포함한) 남성 동성사회적 욕망과 가부장적 권력의 유지 및 이양의 구조 사이에 특별한 연관관계가 있다”¹⁰⁾는 것이다.

1990년대 조폭영화의 청년 남성들은 자신들이 진입할 낮은 세계를 나름대로 해석하고 그에 따라 행동한다. 멜로드라마적 세계관을 지닌 이 연약한 청년들은 폭력조직의 세계를 이해하는 틀로서 남성 동성사회적 판타지를 선택한다. 소년기의 가족 로맨스와 결부되어 있는 이 판타지는 가부장적 남성 동성사회의 안정적 유지를 위해 금기시해야 하는 동성애의 영역을 건드린다는 점에서 위협적이다. 1990년대 조폭영화의 청년들은 자신들에게 닥쳐 온 새로운 세계에 대한 잘못된 해석과 대응을 보임으로써 비극적인 결말을 향해 달려간다. 이 순진한 청년들의 오인(誤認)과 그로 인한 죽음은, 기존의 조폭영화 연구가 초점을 맞추어 온 정치 제도나 경제 체제의 차원만으로는 충분히 해석되지 않는 감정의 영역에 속한 현상이다.

1990년대에 시작된 급격한 신자유주의화는 남한의 사회적·경제적 기반을 뒤흔들고 그에 따른 시민들의 의식 또한 근본에서부터 변화시킨 계기였다. 갱스터 영화는 이처럼 자본주의가 급속도로 팽창하면서 격렬한 사회적 변화를 이끌어낼 때에 리포트로서 나타나곤 한다.¹¹⁾ 그런데 역시 이 계열에 속하는 1990년대 한국 조폭영화의 경우 변화된 사회·경제적 관계에 대하여 특정한 세대/젠더의 그룹, 즉 청년 남성들의 상호주관적

10) Ibid. p.25.

11) 특히 1990년대 이후 세계적 규모의 신자유주의화에 따라 각국에서 갱스터 계열의 영화들이 다수 제출되었던 현상 역시, 갱스터 영화가 자본주의에 대한 리포트로서 출발하였다는 것을 떠올리게 하는 지점이다. 이에 대해서는 정영권, 『한국 범죄영화에서 도시, 가족, 계급의 문제』, 『영화연구』 38호, 한국영화학회, 2008, 408~409쪽 참조.

경험과 그에 따라 형성되는 감정의 구조를 표현하고 있다는 점에서 독특한 위치에 서 있다.¹²⁾ 레이먼드 윌리엄스는 명료하고 고정적인 형식을 이미 지니고 있는 사회 제도와 달리 주관적인 경험이나 정서들이 동시대의 사회적 맥락 안에서 용해된 것을 나타내기 위해 ‘감정의 구조’ 개념을 제안한다. 이미 신자유주의의 내면화가 일반적인 것이 된 2000년대와는 달리 신자유주의의 확산이 시작된 지 그리 오래지 않았던 변화의 초입에서, 제도나 세계관이 “확정적으로 규정되고, 분류되고, 합리화되기 이전에 체험과 행위에” 나타나는 “현존재의 변화”¹³⁾로서 감정의 구조가 영화에 나타나게 된 것이다.

이처럼 1990년대 후반기 조폭영화 속 남성들의 죽음은 일반적인 폭력영화의 죽음과는 다른 양상을 보이고 있어 보다 세심하게 접근해야 한다. 가령 다음과 같은 질문들을 설정해 볼 수 있을 것이다. 죽어가는 이들은 왜 젊은 남성인가? 이 죽음이 왜 조폭영화에서 나타나는가? 불치병에 걸린 멜로드라마의 젊은이들과 말단 조폭으로 죽는 이 젊은이들은 (어떤) 상관관계를 지니는가? 이 죽음들이 1990년대 후반 한국 영화라는 장에서 만들어내는 의미와 전망은 무엇인가? 이 글은 위와 같은 물음에 답해가면서 1990년대 후반기 조폭영화에 나타난 새로운 남성성의 구성과 그 좌절이 재현되는 양상을 분석하고자 한다. 조폭영화 속 젊은 남성들은 남성성을 성공적으로 획득하지 못하고 도태된 개인으로 희생당한다는 점에서 여타의 폭력적인 남성 영화들과 구별되는 독특한 위치에 서 있다. 이에 우선 남성 인물들이 지닌 감정의 구조를 형성하는 토대가 된 연약한 성격의 원리를 가족 로맨스와 동성사회성에 입각하여 파악하고, 그 연약함으로 인해 만들어진 착각, 즉 누아르적 세계에 대한 젊은 남성들의 멜로

12) 이는 2000년대 초반의 조폭코미디와는 물론, 폭력조직의 성격에 대한 구체적인 탐구와 액션 장면의 연출에 공을 들이는 2000년대 중반 이후의 조폭영화와도 변별되는 특성이다.

13) 레이먼드 윌리엄스, 『마크스주의와 문학』, 박영률 옮김, 지식은만드는지식, 2009, 211쪽.

드라마적 인식을 살피고자 한다. 나아가 남성 인물들이 서사의 중국에서 맞이하는 죽음의 이중적 의미를 짚어볼 것이다. 이를 통해 1990년대 조폭 영화의 성격을 조망하고, 갓 본격화한 신자유주의 시대에 나름의 방식으로 응전하고 좌절하던 당대의 남성성을 이해할 수 있게 되기를 기대한다.

2. 연약한 청년들의 가족 로망스와 동성사회적 판타지

1990년대 조폭영화의 첫 작품으로 언급되는 「게임의 법칙」은 소도시의 세차장 직원 용대와 그의 애인 태숙이 기차를 타고 무작정 상경하는 상황으로 시작한다. 이 계열의 대표작으로 꼽히는 「초록 물고기」 또한 갓 병장 제대한 군복 차림의 막동이 제대 열차를 타고 일산 집으로 돌아가는 장면으로 시작한다. 당대의 청춘영화로서 조폭영화와의 접점을 공유하던 「비트」와 「태양은 없다」 역시, 고등학교 졸업 후의 돈벌이나 복싱 챔피언 탈락 후의 심부름센터 취업 등으로 대동소이한 도입부를 보여준다. 이 영화들은 젊은이들이 처음으로 바깥 세상에 발을 내딛는 지점에서 출발하고 있는 것이다.¹⁴⁾ 청소년기 및 그 연장의 시간을 마무리하고 과거의 공간을 떠나 새로운 단계의 삶을 향해 나아가는 것. 우리는 이것을 성장 서사의 입사(入社)라고 부른다. 이제 이 인물들은 대도시에서 적절한 집단을 찾아 일자리를 잡고 한 사람의 성인 남자로서 삶을 꾸려가야 하는 것이다.

1990년대의 조폭영화들이 청년의 입사로부터 이야기를 시작하는 것은 자본주의 사회 구조를 탐구하고 폭로하는 갱스터 영화의 기본적인 속성

14) 「약속」이나 「파이란」과 같이 주인공들이 어느 정도 나이가 든 폭력배인 상태에서 시작하는 영화들에서도 이 인물들이 조폭 세계로 진입하게 된 애초의 경위를 서사 속에서 중요하게 언급하고 있기는 마찬가지이다. 역시 좀 더 나이 든 남성들이 한꺼번에 비참한 죽음을 맞는 「킬리만자로」의 경우에도 주인공이 자신의 쌍둥이 동생이 속해 있던 작은 폭력조직의 과거사를 되짚어가는 플롯을 취한다는 점에서 이러한 구도와 유사한 지점을 지니고 있다.

과¹⁵⁾ 우선 관련을 보인다. “1950~60년대의 범죄 스릴러 영화에서 조폭이 단순한 불량배나 범죄조직으로 그려졌다”면, 1990년대 조폭영화에서의 조폭은 “나이트클럽 운영이나 건설업 같은 합법적인 사업을 경영”¹⁶⁾ 하는 조직으로 형상화된다.¹⁷⁾ 합법적인 사업체로서의 조폭이 영화에 등장하는 현상은 1990년을 전후하여 건설업 분야에 폭력조직이 진출하고 정부와 대기업이 용역폭력업체에 폭력을 위탁하기 시작했던 것과 시기적으로 일치한다.¹⁸⁾ 이 시기의 영화들이 조폭 소재를 등장시키는 것은 그와 같은 사회 현상의 직접적 반영일 뿐 아니라, 1990년대 한국 사회의 구조를 조직폭력의 세계로 은유하는 작업이기도 하다. 영화 속 청년들이 성인 남성으로서 자신의 정체성을 구성해나갈 장은 조직폭력의 원리에 따라 움직이는 사회이다. 따라서 이들의 입사 실패에 대한 재현은 곧 1990년대 한국의 사회가 개인을 무력화시키는 원리와 과정에 대한 재현이 되는 것이다.

이 청년들이 입사하는 세계는 남성들의 연대 관계로 구성되는 동성사회성(homosociality)을 바탕으로 하고 있다. 문제는 이 동성사회적 연대가 곧 성적 주체(로서 서로가 인정한 사이) 간의 연대라는 점이다. 한 남성이 남성 지배 사회의 적격함 구성원으로 인정받기 위해서는 다른 남성

15) 토마스 샤프, 『갱스터 영화』, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호·허문영 옮김, 한나래, 1994 참조.

16) 박현자, 앞의 글, 93쪽.

17) 『게임의 법칙』에서 용대가 조직을 처음 찾아가 입회를 신청하는 공간이 고층 건물의 말쑥한 사무실이라는 점이라든가, 『초록 물고기』에서 막동에게 처음으로 조직의 임무를 전달하는 중간보스가 “우리 사장님은 법을 어기는 일은 안 하셔.”라고 막동을 안심시키는 방식, 『비트』에서 주인공의 조폭 친구인 태수가 제공해 주는 주거공간이 ‘동아상사’라는 간판을 달고 있는 시내의 넓은 오피스텔이라는 설정 등 여러 부분에서 그러한 경향을 쉽게 관찰할 수 있다. 당시의 조폭영화들 중 재정 규모가 가장 큰 조직이 등장하는 『약속』은 여기에서 한층 더 나아가, 업무의 대부분을 번듯한 회사의 회의실이나 고급 호텔, 골프장과 같은 양지의 공간에서 주식 지분의 향방을 의논하는 방식으로 행하고 있으며, 부두목 엄기탁은 자신들의 조직이 “양아치”가 아니라 건설업과 유통업, 관광업을 운영하는 어엿한 회사임을 보스의 애인인 종합병원 의사 채희주에게 거듭 강조하기도 한다.

18) 이호걸(2012), 235쪽 참조.

주체로부터의 승인이 필요하다. 이러한 집단 속에서 “성적 주체 간에 서로를 객체화하는 시선은 금기시”¹⁹⁾된다. 시스템의 안정적인 존속을 위해서는 동성사회성에서 동성애적 요소를 억압해야 하며, 이를 증명하기 위해 여성을 성적 대상으로 소유해야 한다. 남성들뿐만 이루어진 조직 세계를 그리는 갱스터 영화에서 소위 ‘트로피 와이프’로서의 여성 인물이 등장하는 이유는 바로 여기에 있다.

그런데 1990년대 한국의 조폭영화에서는 여성의 역할이 위험한 수준에 가까울 만큼 축소되어 ‘트로피’, 즉 쟁취의 대상으로서의 입지조차 잃어버리는 경향이 강하다. 이 시기의 영화들이 ‘한국적 누아르’라고 불리지만, 삼각관계에 있는 여성이 할리우드 필름누아르의 필수 요소인 ‘팜므 파탈’로서 기능하지 못하며, 오히려 삼각형의 꼭짓점에 있는 남성 인물이 ‘옴므 파탈(homme fatale)’의 모습으로 나타나고 있다는 주장은 그러한 맥락에서 눈여겨 볼 가치가 있다.²⁰⁾ 조폭영화의 남성 주인공들은 결정적인 순간에 여성 인물을 저버리고 다른 남성 인물에 대한 감정적 애착을 택하며, 그 남성의 배신으로 인해 죽음을 맞게 되는 것이다.

『초록 물고기』에서 막동은 미애를 사이에 두고 보스인 배태곤과 연적 관계에 있는 것처럼 설정된다.²¹⁾ 그러나 미애와 함께 달아날 수 있는 선택의 순간 막동은 배태곤의 호출에 응답하여 서울로 돌아간다. 영화의 결말부에서 그는 배태곤에게 모욕을 준 상대 조직의 두목 김양길을 처단하

19) 우에노 치즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 나일등 옮김, 은행나무, 2012, 36쪽.

20) 신미나, 앞의 글, 2000.

21) 『초록 물고기』나 『비트』, 『태양은 없다』, 『킬리만자로』에서 남성 주인공들 및 그들이 사랑하는 여성 인물의 관계가 또 다른 남성 인물과의 ‘삼각관계’로 설정되어 있다는 것 또한 유의해서 볼 만한 지점이다. 이 영화들에서 표면화되는 것은 이성애이지만, 남성 주인공이 해당 여성에게 매혹되는 이유는 그녀가 자신의 보스나 친구 등 또 다른 남성 인물의 여자라는 데에 있기 때문이다. 일반적인 삼각관계는 트로피로서의 여성을 사이에 둔 남성 간의 지위 경쟁으로 구성되지만, 1990년대 조폭영화의 남성 주인공들은 결정적인 순간에 여성 인물과의 사랑을 포기하고 상대 남성과의 감정적인 합일을 택한다. 이는 애초에 이들의 궁극적인 욕망이 이성애가 아닌 동성애적 속성을 지니고 있었음을 암시하고 있다.



[그림 1] 『초록 물고기』

는 조직에서 손을 씻고 의사인 채희주와 새 삶을 시작할 수 있는 순간에 그녀를 버려두고 사형 선고가 예상되는 범죄를 자수하러 떠난다. 자신의 죄를 대신 뒤집어쓰고 사형수가 된 부하 엄기탁을 구하러 가기 위해서이다. “다른 여자를 만나는 것만이 배신이 아니야, 네 머릿속에서 나를 밀어내는 것도 배신이야.”라는 채희주의 유명한 대사는 공상두의 선택이 동성애적 속성을 지니고 있음을 암시한다. 이 두 영화는 삼각형 구도 속에서 여성을 버리고 남성을 선택하는 남성 인물의 강한 의지가 분명히 표현되고 있다는 점에서 가장 뚜렷한 예시이다. 그 외에도 『게임의 법칙』에서 용대가 애인 태숙의 간절한 만류에도 불구하고 보스에 대한 충성을 보이기 위해 목숨이 위험한 임무를 수행하러 떠나는 것, 『비트』의 민이 여자 친구인 로미를 방에 홀로 남겨둔 채 태수를 구하러 사지에 뛰어드는 것, 그리고 『태양은 없다』에서 도철이 친구 홍기의 배신 문제로 여자 친구인 미미와 다툼 끝에 결국 그녀를 등 뒤에 남겨두고 홍기를 찾으러 나가는 것 등, 1990년대 조폭영화의 남성들은 너나할 것 없이 이성애 관계를 포기하고 동성 간의 연대를 명시적으로 택하고 있다.

그런데 이들이 지닌 동성사회적 판타지는 단순히 동성을 향한 감추어진 성적 욕망의 발현이라기보다는 가족 로망스로서의 성격을 지니고 있다. 원래 프로이트가 제안한 개념인 가족 로망스는 “자기들이 낮게 평가한 부모에게서 벗어나기 위해 사회적 지위가 높은 사람들이 진짜 자기 부모라는 상상”²²⁾을 하는 신경증 환자들의 환상을 가리킨다. 즉, 소년들 개개인이 사회 질서 속에서 자신에게 주어지는 위치에 대해 환상을 품는

러 가기 전에 미애가 준 소중한 스카프를 불태움으로써 자신의 갈 길을 분명히 한다([그림 1]). 이성애적 로맨스를 서사의 표면적인 핵심으로 두고 있는 『약속』의 경우, 조폭 두목 공상두

방식인 것이다.²³⁾ 린 헛트는 가족 로망스 개념을 통해 프랑스 혁명의 심리적 작동 기제를 분석하면서, 혁명을 통해 권위적인 아버지인 국왕을 살해한 시민들이 스스로를 고아로 규정하며 형제애를 바탕으로 새로운 권위를 스스로에게 부여하려 하였다고 말한다.²⁴⁾ 여기에서의 고아 의식은 “전통이나 인습의 도움 없이 근대 정치라는 새로운 세계에서 자기 길을 개척해 나가야 하는 주체가 지닌 불안”²⁵⁾의 표현이다.

1990년대 조폭영화의 청년들 역시 일종의 고아 의식을 지닌 이들로 나타난다. 이들은 자신이 원래 속한 가족의 결핍을 인지하면서 자신들의 성장 서사를 시작한다. 이들에게는 입사의 과정에서 참고할만한 모델로서의 남자 어른도, 갓 진입하게 된 사회에서 정서적 안정을 기대할 만한 가족도 부재한 것이다. 가족이 결핍된 상황 속에서 조폭영화의 청년들은 대안적인 가족을 만들어가려 한다. 영화 속 폭력조직의 구성원들이 서로를 칭할 때에 ‘형님’이나 ‘동생’과 같은 가족의 비유를 사용하며 “한 가족으로서의 조직”이라는 이미지를 만들어내는 것 역시 이러한 맥락에서 유념해 볼 만한 지점이다.²⁶⁾ 1990년대 조폭영화 속 청년들이 지닌 대안적인 가족 만들기에의 욕망은 아버지에 대한 애정과 교착하는 보스에 대한 집착으로 우선 발현된다. 『게임의 법칙』에서 무일푼으로 상경한 용대는 “사나이는 자신을 알아주는 사람을 위해 목숨을 바친다고 했습니다.”라며 보스 유광천에게 맹목적인 충성을 증명하려 애쓴다. 『초록 물고기』의 막동은 “너 이제 나를 형님으로 불러라. 오늘부터 막동이는 우리 식구다. 나는 우리 식구 끝까지 책임진다.”라고 유사 혈연 관계를 보장하며 아버지

22) 지그문트 프로이트, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 김정일 옮김, 열린책들, 2003, 200쪽.

23) 린 헛트, 『프랑스 혁명의 가족 로망스』, 조한욱 옮김, 새물결, 1999, 9~10쪽 참조.

24) 앞의 책, 273~274쪽 참조.

25) 정승화, 『근대 남성주체와 동성사회적 욕망』, 연세대 비교문학 석사학위논문, 2001, 73쪽.

26) 박성수, 『가족의 알레고리』, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『쌈마이 블루스』, 이가서, 2004, 105~106쪽.

의 다정함을 보여준 보스 배태곤에게 감정적인 애착을 느끼면서 그를 추종한다.

조폭영화에서 이 욕망이 발현되는 또 다른 방식은 아버지가 부재한 상황에서 형제애와 교착하는 친구에 대한 집착의 형태로 나타나기도 한다. 『게임의 법칙』이 『스카페이스』(1983)와 『열혈남아』, 『미드나잇 카우보이』를 참조한 것은 개봉 당시부터 잘 알려져 있던 바이다. 이 중 『미드나잇 카우보이』는 용대와 만수의 관계 설정에서 인용되는데, 『미드나잇 카우보이』에서 존(존 보이트)과 랫초(더스틴 호프만)의 관계에 동성애적 요소가 암시되는 것 역시 『게임의 법칙』에서도 마찬가지로 나타난다. 용대가 태숙과 동거할 때에 나누는 대화 장면보다 이후 만수와 단 둘이 남아 있을 때의 대화 장면이 더욱 다정하게 연출되는 것이나, 한 쪽 다리를 잃어 제비 노릇을 더 이상 할 수 없게 된 만수가 결국 남자를 상대하는 남창으로 나서게 되는 설정 등은 이들의 관계에서 동성애적 성격을 읽어내게 만드는 요소가 된다.



[그림 2] 『비트』



[그림 3] 『비트』

『비트』와 『태양은 없다』에 오면 남성 동성 친구들 간의 미묘한 관계가 한층 더 부각된다. 『비트』에서는 민이와 여자 친구 로미의 투 쇼트(two shot)에 비해 민이와 태수의 투 쇼트에서 훨씬 노골적이고 다정한 클로즈업이 자주 사용된다([그림 2], [그림 3]). 태수는 성공 지향적이고 몸을 사리지 않는 잔인한 조폭으로 묘사되면서 늘 날카롭고 경직된 제스처를 취하지만, 민이와 함께 등장하는 장면에서는 여타의 경우와 달리 “너와

함께 하게 되어서 내가 얼마나 기쁜지 아느냐”라는 식의 대사와 함께 애정 어린 눈웃음을 보여준다. 『태양은 없다』의 흥기 또한 도철이 여자 친구 미미와 다정한 시간을 보내는 장면에서 건물 뒤에 숨어 상처 받은 얼굴로 도철을 응시하거나, 미미에게 바람을 맞은 도철의 뒤를 쫓아 미미 대신 그에게 다정하고 장황한 위로를 건네는 등 연인 간의 애정에 가까운 질투를 표현한다. 조폭영화의 가족 로망스가 청년 동성 친구들끼리의 형제애로 나타나는 지점에 오면 동성사회성과 동성애가 명확히 구분되지 않는 연속체임이 한층 더 노골화되는 것을 알 수 있다.

이처럼 ‘욕망의 삼각형’ 구도에서 여성의 비중이 축소되고 남성들 간의 관계가 강화되면 삼각 구도의 궁극적인 목표인 남성 간의 연대 또한 한층 더 노골적으로 드러난다. 문제는 이 과정에서 남성 인물의 여성화가 진행된다는 점이다. 한 남성이 다른 남성을 향한 인정 욕구를 여성이라는 안전장치를 거쳐 전달하지 않고 직접적으로 표현할 경우 상대 남성은 성적 주체에서 객체가 된다. 우에노 치즈코는 이처럼 남성이 성적 주체의 위치에서 객체의 위치로 전락하는 것을 여성화(feminize)라고 표현한다. 동성사회적 연대를 구성하는 남성들이 가장 두려워하는 것이 바로 여성화인데, 자신이 언제고 여성화되어 권력의 주체 자리를 빼앗길 수 있다는 불안의 여지를 없애기 위해 필요한 것이 바로 동성애 혐오라는 것이다.²⁷⁾

그렇다면 앞서 언급된 영화들에서 여성화되는 남성 인물은 욕망의 대상, 즉 ‘아버지’나 ‘형제’의 판타지가 덧씌워진 상대 남성이어야 한다. 그런데 동성 연대와 동성애 혐오, 여성 혐오의 세 가지 원리에 입각하여 작동하는 이성애적 질서 속에서는 여성 혹은 여성화된 존재인 동시에 권력의 출처인 존재가 되기란 불가능하다.²⁸⁾ 따라서 ‘아버지’로 표상되는 보

27) 우에노 치즈코, 앞의 책, 35~36면 참조.

28) “남성이 성적 주체임을 증명하기 위한 장치로서의 이성애 질서에서 남성은 동성 남자를 성적 욕망의 대상으로 삼아서는 안 되며 남성이 아닌 자만을 성적 욕망의 대상으로 삼아야 한다. 뒤집어 말하면 남성애 의해 성적 욕망의 대상이 된 자는 ‘남성 아님=여성’이 된다. 그것이 남성일 때 그 자는 여성화, 즉 ‘여자 같은 남자’가 된다. 여기서 ‘여성’이란 그 정의상 ‘남성’의 성적 욕망의 객체를 가리키기 때문이

스의 경우는 보스 쪽이 젊은 청년보다 강자이기 때문에 삼각형의 구도에서 여성화되지 않으며, 이 관계에서 여성화되는 쪽은 젊은 청년이다. 형제애의 형태로 나타나는 친구 간의 경우는 서로가 욕망의 주체인 동시에 대상이 되기 때문에 양자가 함께 여성화된다. 이처럼 여성화된 젊은 남성은 약육강식과 무한경쟁의 논리로 운용되는 폭력조직에는 부적격한 “연약한 남성”²⁹⁾으로 전락한다. 아버지의 보살핌과 형제애로 구성된 새로운 가족을 만들 수 있으리라는 젊은 남성들의 판타지는 이렇게 파괴된다. 동성사회성을 추구하되 그 과정에서의 동성애는 은폐하고 억압하는 것이 그들이 입사할 사회의 원리임에도, 갓 세상에 나온 순진한 청년들은 이러한 은폐의 전략을 미처 습득하지 못하고 순진한 마음을 그대로 드러냈기 때문이다. 따라서 이들은 결국 안정적인 시스템을 흔드는 자로서 구축되고 부적응자로서 도태되어 죽음이라는 결말을 맞게 되는 것이다.

3. 누아르적 사회에 대한 멜로드라마적 인식

1990년대 조폭영화의 젊은 남자들은 유독 남성 동성사회적 조직의 세계에 걸맞지 않은 연약한 성격을 지니고 있다. 『비트』에서 민이의 또 다른 동성 친구로 등장하는 환규는 민이와 절교하는 장면에서 “어설피게 태수를 따라다니다가는 망한다. 넌 깡패 밥 먹고 살 놈이 아니야.”라는 경고를 남기고 떠난다. 이 경고는 사실상 1990년대 후반기 조폭영화의 거의 모든 남성 주인공들에게 해당하는 말이기도 하다. 이들은 자신이 입사해야 할 장이 누아르적인 사회임에도 불구하고 멜로드라마적 인식을 보이는 착각을 범하기 때문이다.³⁰⁾

다. 동성사회적 집단이란 이처럼 ‘성적 주체’임을 서로 승인한 남자들의 집단을 가리킨다.”(위의 책, 289쪽.)

29) 조은정, 『한국 액션 영화의 연약한 남성들』, 『영화문화연구』 1호, 1999.

30) 여기에서 ‘누아르’나 ‘멜로드라마’가 명사가 아닌 형용사로 쓰인 것에 주의하자. 이 글의 3장에서 사용되는 두 용어는 견고한 컨벤션을 지닌 장르의 명칭이 아니라 영

조폭영화의 남성들이 속하게 된 사회가 갱스터의 계열에 속한다면, 이들이 살아가는 공간은 누아르 스타일로 재현되는 공간이다. 누아르 스타일은 다양한 장르와 접합하는데, 이들을 ‘검은 영화’로 보이게 하는 주된 요소는 한낮에도 밤과 같은 어두운 조명, 암울한 도시의 풍경에 묻혀 가려지는 인물들, 인물의 물리적인 행위보다는 배경 구도의 긴장감이 신(scene)을 주도하는 경향, 비 내린 밤 텅 빈 도시의 축축하고 황량한 공간 등의 ‘시각적 스타일’로 정리된다.³¹⁾ 비비안 소벅은 누아르 영화에서 반복적으로 과잉 존재하며 구체적으로 나타나는 물적 전체들인 ‘칵테일 라운지, 나이트클럽, 바, 호텔방, 하숙집, 다이너, 댄스홀, 로드사이드 카페, 버스 정류장과 기차역, 그리고 모텔’ 같은 공간들의 의미를 강조한다. 누아르 영화의 도시에서 부각되는 장소는 ‘거리’ 및 그 연장에 해당하는 공간들이다. 이들 거리는 “먹고 마시고 자는 것 같은 필수적인 일상의 기능들이 안전하게 수행되고 그것이 친밀한 사회적 커뮤니케이션으로 전환되는, 우호적이고 행복이 가득한 장소인 집”을 “도착적으로 대체”하는 곳이며, 나아가 우리가 누아르라고 인지하게 되는 영화적 범주의 기본적인 전체를 제공하고 있다.³²⁾ 이처럼 도시 공간의 비정함에 질식하는 개인의 불안과 무력함을 건조하게 표현해내는 누아르 스타일이 1990년대 조폭영화에 적용될 때, 도시의 폭력조직으로 은유되는 당대 한국 사회가 지닌 성격과 그 속에서 남성 인물들이 처해 있는 입지가 시각적으로 재현된다.

친밀한 사적 공간이 보장되지 않는 누아르적 도시 공간의 문제는 조폭영화 속 주거 공간의 설정에서 우선 드러난다. 조폭영화의 젊은 남성들은 대부분 곧 쓰러질 듯한 자취방에 살면서³³⁾ 안온한 가정 생활을 누리지

화에 나타나는 시청각적 재현의 스타일을 가리키고 있다.

31) 폴 슈레이더, 『필름누아르에 대하여』, 알렌 실버·제임스 어시니 편저, 『필름노와트리더』, 이현수·장서희 옮김, 본복스, 2011, 86~87면 참조.

32) Vivian Sobchack, ‘Lounge Time’, *Refiguring American Film Generes*, University of California Press, 1998, p.130 and p.148.

33) 『약속』의 공상두는 여러 군데의 호텔을 돌아다니는 것으로 나오지만 그 역시 좀 더 호화로워졌을 뿐 누아르적 ‘거리’의 연장과 다름이 없다.

못하고 라면으로 끼니를 때우거나 술만 마신다. 창문 밖으로 비쳐 들어오는 어두운 도시의 네온사인 불빛은 이러한 공간의 누아르적 분위기를 한층 배가시킨다(그림 4). 「파이란」은 그와 같은 주거공간의 비루함을 묘사하는 데에 있어 정점에 서 있는 작품이다. 제대로 청소되지 않은 자취방, 설거지거리가 잔뜩 쌓여 있는 너털너털한 싱크대에 곧바로 소변을 보는 주인공, 외투도 제대로 벗지 않고 들어와 먼지투성이의 몸을 바로 뉘여 잠드는 이들의 모습은 그들의 주거공간이 비인간적인 도시의 거리로부터 자신을 품어주는 ‘집’이 될 수 없음을 적나라하게 보여준다(그림 5).



[그림 5] 「초록 물고기」



[그림 4] 「파이란」

개인적인 주거 공간 뿐 아니라 이 남성들이 일하는 공간 역시 누아르적 공간으로 나타난다. 조폭영화의 남성들이 드나드는 공간은 주로 나이트클럽, 룸살롱, 카지노와 같은 곳인데, 이들에게 이 공간은 보통의 경우처럼 유흥을 즐기는 공간이 아니라 사업을 진행하는 일터이다.³⁴⁾ 1990년대 한국의 상황과 특별히 조용하는 또 다른 공간은 바로 인부들이 일을 마치고 돌아간 후 비어 있는 공사장이다. 이는 1980년대 중반 이후 재건축 및 재개발 건설업이 조폭들의 주요 이권사업이 되었던 현실세계의 상황과 공명하는 것인 동시에, “1970년대 이전의 액션영화에서의 싸움 장면이 주로 공터나 허허벌판에서 이루어졌던 것”³⁵⁾과 대비를 이루는 지점

34) 할리우드에서도 이는 1930년대 갱스터 영화와 1940년대 필름누아르를 구분하는 중요한 변별점으로 나타난다. Vivian Sobchak, Ibid., p.153.

이다. 재개발 직전의 철거건물이나 공사장은 1990년대 조폭 영화들에서 ‘검은’ 미장센 연출이 가장 두드러지는 곳이다.

이러한 누아르적 공간을 청년의 입사와 그 실패에 대한 영화로서의 조폭영화라는 맥락에서 볼 때 중요한 공간이 바로 「초록 물고기」의 재개발 건물이다.



[그림 6] 「초록 물고기」

[그림 6]은 막동이 배태곤

에게 이끌려 재개발이 진행 중인 폐건물을 처음 찾는 장면이다. 배태곤이 아무런 설명 없이 폐건물에 들어가서 한참을 나오지 않자 막동은 그를 찾으러 건물 안으로 들어간다. 이 장면에서의 왜곡된 조명은 배경을 밝히고 인물을 어둡게 만들며 사선으로 이루어진 불안한 공간 구도를 만든다.³⁶⁾ 또한 이 쇼트에서 쓰인 카메라워크는 누아르적 세계에 들어가는 막동의 ‘진입’을 동적으로 보여준다. 막동은 긴 복도를 따라 폐건물 안으로 들어간 후 으스스한 분위기의 건물 내부를 두리번거리다 배태곤을 발견한다. 이 때 카메라는 막동의 걸음을 스테디캠으로 따라가면서 파노라마 쇼트를 촬영한다.³⁷⁾ 이 쇼트는 곧 막동의 입사를 시각화하는 것이자,

35) 박현자, 앞의 글, 104쪽.

36) “느와르 조명은 ‘로키low-key’이다. 이때에는 필 라이트에 대한 키 라이트의 비율이 매우 커, 강한 콘트라스트와 풍부하고 짙은 그림자가 만들어진다. 프레임의 모든 영역을 매력적으로 보여 주려고 하는 하이키 조명의 균등한 빛과는 다르게, 로키 느와르 스타일은 미스터리와 미지를 내포한 그림자 혹은 어둠 속에서 빛과 어둠, 숨겨진 얼굴, 방, 도시의 풍경-더 나아가 모티베이션과 인물의 진면모까지-을 하이키와는 다른 방식으로 보여 준다.”(제이니 플레이스·로웰 피터슨, 『필름느와르의 시각적 모티프에 관하여』, 알렌 실버·제임스 어시니 편저, 앞의 책, 98쪽)

37) 트래킹이나 스테디캠을 이용해 파노라마 쇼트를 촬영하면, 하나의 쇼트 안에서 어떤 사람의 공간상의 움직임 뿐 아니라 그의 눈으로 보는 공간까지 동시에 보여줄 수 있다. 비록 [그림 6]이 속한 신이 하나의 쇼트로만 이루어져 있는 것은 아니지만, 이 쇼트들은 마치 하나의 쇼트로 이루어진 파노라마 쇼트처럼 느껴지게끔 편집되어 있다. 파노라마는 편집보다 더 주관적이고 감정적인 효과를 만들어낸다(벨

막동이 진입하게 되는 세계의 위험함과 비정함을 예고하는 역할을 한다.

S# 52. 어두운 건물 안

(전략)

태곤: 앉아. 뭐 먹을래?

막동이: (어이가 없다. 그러나 장난스럽게 웃으며) 떡볶이요. 아줌마 여기 떡볶이 하나 주세요.

태곤: 막동아, 내 옛날얘기 하나 해 줄까? 옛날에 말야 새까만 양아치 새끼가 하나 있었어요. 배운 건 없지, 부모형제한테도 까였지. 그래도 먹고 살아보겠다고 아는 사람 하나 없는 이 서울 바닥에서 똥뚜간의 구더기마냥 꼼지락 꼼지락. 그런데 어느 날 말이야 너무 배가 고파서, 밤에, 식당 문을 따고 들어가서 김밥 세 줄 먹고, 오텍 국물 마시다 주인한테 들켜서 작살나게 터지고, 첫 번째 유치장 신세를 졌지. 그 김밥집이 어딘지 아냐? 바로 여기야. 그 때 김밥 훔쳐 먹은 양아치 새끼는 뭐가 됐을 것 같냐? 이 건물 전체 재개발권을 따내서 여기다가 멋진 건물을 지을라 그러지. 깜빡갈 때 이를 박박 갈면서 작심한 게 있었지. 니기미 좇같은 새끼들아. 두고 보자. (사이) 막동이 넌 꿈이 뭐냐?

『초록 물고기』의 재개발 폐건물 장면은 단지 누아르적 세계를 시각적으로 재현하고 있을 뿐 아니라 이 세계에 진입한 청년의 순진한 착각까

라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 옮김, 동문선, 2003, 177~178면). 더구나 이 파노라마 쇼트를 트레이킹이 아닌 스테디캠으로 촬영할 경우 해당 영상을 보는 관객들은 프레임 속의 공간을 제3자로서 관찰하는 동시에 영상 속에 나타나는 인물의 시점에 크게 동일시된다. 스테디캠은 카메라를 든 사람이 움직여도 무게중심은 움직이지 않게 설계되어 있어 인물의 뒤를 쫓아가는 촬영을 용이하게 해 주는데, 이렇게 촬영된 영상은 마치 핸드헬드처럼 이리저리 움직이지만 무게중심이 고정되어 있기 때문에 마치 실제 인간이 도보 중에 시각으로 포착하는 광경들처럼 보인다.

지 동시에 담아냄으로써, 그가 이 공간에 어울리는 인물이 아님을 드러내는 문제적인 장면이다. ‘진입’ 직후 이 건물에서 배태곤과 막동이 유사 부자지간의 정을 나누는, 정확히 말하자면 막동이 배태곤에게 아버지의 정을 느끼는 장면이 맞붙어 이어지기 때문이다. 갱스터 사회가 관장하는 비정한 누아르적 공간에 들어온 상황에서, 막동은 배태곤의 과거 이야기를 듣고 “넌 꿈이 뭐냐”라는 질문을 재차 받으면서 인간적인 유대를 느끼고 그에게 자신의 모습을 투사하게 된다.

따라서 막동이 경쟁 조직의 보스 김양길을 살해하는 것은 폭력적인 경쟁 논리에 의한 것이 아니라 아버지와 같은 배태곤을 위한 순수한 의도의 발현이 된다. 여기에서 배태곤이 막동에게 김양길을 살해할 것을 분명하게 지시한 적이 없다는 점에 유의해야 한다. 이는 오로지 자신의 아버지/형님을 욕보이는 자를 처리하면 그가 기뻐하고 자신에게 더욱 큰 사랑을 주리라는 막동의 순진한 믿음에서 비롯한 결단일 뿐이다. 이 순진함이 일종의 과잉충성을 빚어내면서, 막동은 오히려 배태곤의 세계에서 부담스러운 존재가 되어버리는 것이다.

1990년대 조폭영화의 청년들은 조직과 구조의 냉엄함을 인식하지 못한다.³⁸⁾ 이 시기는 한국인들이 아직까지 사회를 무한경쟁의 장으로 바라보는 신자유주의적 관점에 완전히 익숙해지지 않은 시기였다.³⁹⁾ 가족 로맨스에 따라 관계를 인식하는 이 청년들은, 폭력조직이 자본의 증식과 개인적인 영달을 목표로 운영된다는 것을 아직 내면화하지 못하고 있다. 이러한 상황에서 1990년대 조폭영화의 청년들에게 나타나는 것이 바로 세계

38) 여기에서 2000년대 후반의 조폭영화 『비열한 거리』(2006)를 잠시 떠올려보자. 『초록 물고기』의 막동이나 『비열한 거리』의 병두는 둘 다 폭력조직에 가입하여 가족을 부양하고자 하는 하층 계급의 젊은 청년이다. 그렇지만 병두는 막동과 달리 자신과 보스의 관계가 철저히 주고받는 관계임을 알고 있으며, 적어도 막동처럼 보스를 친 가족처럼 생각하지 않고 자신의 앞날을 뚫어 줄 후원자로 인식하고 있다. (정영권, 앞의 글, 411쪽 참조.)

39) 가령 당시의 한국은 신자유주의 체제의 본격화를 알린 IMF 구제금융체제의 상황에서 ‘금모으기 운동’ 같은 것을 벌일 수 있는, 사회에 대한 가족적인 심리를 갖고 있었던 것을 떠올려 볼 수 있다.

에 대한 착각, 즉 누아르적 세계에 대한 멜로드라마적 인식이다.

멜로드라마는 전근대적 사회에서 근대적 사회로의 이행 과정에서 진실과 윤리에 대한 전통적인 규범이 강하게 의문시될 때에 드라마 장르가 취한 특정한 태도였다. “멜로드라마는 도덕적 질서에 관한 전통적인 패턴들이 더 이상 필수적인 사회적 접촉체를 제공하지 못하는 무서운 신세계에서 야기된 불안에서 시작하고 그 불안을 표현”⁴⁰⁾한다. 더 이상 “신님의 공동체와 사회적 응집력이 존재하지 않”⁴¹⁾는 세계에서, 멜로드라마는 도덕적 세계의 존재를 찾고 명백히 하며 설명하고 입증하고자 하는 것이다. 사회적 격변기가 찾아오고 그 과정에서 위기의 남성성이 문제가 될 때에 멜로드라마적 상상력과 남성적 장르가 조용하는 것은 특별한 효과를 자아낸다. 1990년대 후반기 조폭영화는 순진한 가족주의에 입각한 유대가 더 이상 불가능해진 신자유주의적 사회의 진입로에 서서 젊은 남성들의 멜로드라마적인 감정 과잉을 표현한다.

조폭영화의 멜로드라마적 측면은 남성 주인공이 여성 인물 및 과거의 시공간과 자신의 관계를 인식할 때에 발현되는 향수의 정서에서 관찰된다. 『초록 물고기』 초반부에서 미애는 나이트클럽에서 노래를 하면서 막동을 홀리는 팜므 파탈의 모습으로 나타나며, 배태곤의 조직이 속한 누아르적 세계로 막동을 끌어오는 역할을 한다. 그러나 막동과 미애가 본격적으로 가까워지며 서로의 마음을 확인하는 기차 여행 장면에서, 막동의 옛집과 가족들의 모습이 담긴 흑백 사진들을 받아가는 미애는 막동의 과거, 즉 향수와 순수의 공간에 지분을 갖게 된다. 막동의 고향과 가족에게 부여된 정서가 향수와 순수라는 것은, 영화의 오프닝 시퀀스와 두 번째 시퀀스에 등장하는 가족 사진들이나 고향의 정경에 깔리는 전원적인 배경음악을 통해 이미 설정되어 있는 바이다. 미애와 막동의 과거가 연결되어 있다는 것은, 막동의 죽음 이후 배태곤과 함께 막동의 가족이 운영하는

40) 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 소명출판, 2013, 53쪽.

41) 앞의 책, 55쪽.

식당에 간 미애가 예의 흑백사진과 그 식당의 마당에 있는 큰 나무를 번갈아 확인하며 크게 오열하는 장면에서 보다 분명해진다.



[그림 8] 「파이란」



[그림 9] 「파이란」

1990년대의 젊은 조폭들의 세계에 대한 후일담과 같은 「파이란」의 여자 주인공인 파이란은 여성과 과거를 연결하는 구도를 가장 노골적으로 보여준다. 중국에서 온 밀입국 이주노동자인 파이란은 거친 조직세계에서 소모되는 강제와는 대조적인 순박한 시골 처녀의 이미지로 나타난다. 그녀의 중국 국적은 이 영화 속에서 중국이 한국의 ‘과거’, 즉 산업화 이전의 이미지를 보존하고 있는 곳으로 여겨지면서⁴²⁾ ‘젠더화된 과거’의 표상을 만들어낸다. 흥미로운 것은 이 영화가 파이란의 죽음으로부터 시작하여 과거와 현재를 뒤섞어놓는 시간의 이중구조를 취하고 있는 점이다.⁴³⁾ 파이란의 존재와 한국 시골에서 보낸 그녀의 시간은 강제의 과거 더듬기를 통해 현재의 시점으로 호출되고 있다. 파이란의 이야기를 되짚

42) 백문임, 「한국영화의 복고, 남성, 멜로」, 『문학 판』 2호, 2002, 5쪽.

43) “전통적인 플래시백은 현재 시점에서 과거로 거슬러 올라가 과거의 사실 혹은 기억을 연대기적으로 짚 훑어내려가는 형태로, 기억을 표현하는 보편적인 형식으로 자리잡았다. 이런 형태에서 과거와 현재가 명확하게 분리되는 것과 달리, 현대 영화에서 플래시백은 현재와 과거가 교차하고 이런 기억 과정을 통해 과거가 현재에 영향을 미치는 형태로 발전해왔다. 특히 멜로드라마에서 복합적으로 구성되는 플래시백은 알지 못했던 과거의 사실들이 서서히 밝혀지면서 관객의 호기심을 자극한다. 현재와 과거가 교차하면서 새로운 사실을 발견해가는 탐색의 내러티브를 통해 멜로드라마의 상투성이 극복되는 것이다. 시간의 이중구조를 통한 등장인물의 기억찾기의 과정은 대부분 감추어진 과거의 사랑을 발견하는 결론으로 나아간다.”(박지연, 「1990년대 이후 한국 멜로드라마 영화의 변화」, 『영상예술연구』 제4호, 영상예술학회, 2004, 180쪽.)

어가고 그녀가 살던 공간을 확인하면서 뒤늦게 파이란을 사랑하게 된 강재는, 목돈을 마련하기 위해 조직의 보스와 맺었던 계약을 파기하고 고향으로 내려가 평범한 삶을 살 결심을 한다. 결국 강재는 배신자로서 조직의 처단을 받아 살해당한다. 이 장면에서 눈물을 흘리며 죽어가는 강재의 시선에([그림 7]) 강원도의 한적한 바닷가에서 중국 노래를 가만가만 부르는 파이란의 모습이 담긴 비디아가 보이는 것이([그림 8]) 여러 번 교차편집되면서 두 세계의 대조가 극명하게 시각화된다. 말하자면 강재는 폭력조직의 활동에 멜로드라마적인 태도로 응대하였기 때문에 파국을 맞게 되는 것이다. 여기에서 강재의 숨이 끊어져감에 따라 TV화면에 비디오로 재생되는 파이란의 모습이 컬러에서 흑백으로 점점 색이 빠져 가는 것은 남성 인물의 멜로드라마적 태도가 과거지향적인 향수의 형식을 하고 있음을 뚜렷이 보여 주는 바이다.

『파이란』이 멜로드라마적인 재현을 보여주는 방식은 과거의 영상을 호출하는 것 외에 영화 내내 감정 과잉의 음악을 사용하는 데에서도 나타난다. 멜로드라마가 원래는 음악을 곁들인 드라마라는 의미였음을 떠올려보자. “감정이 풍부한 드라마는 음악이라는 탈의미화된 언어, ‘말로 표현할 수 없는 것’의 음악적 환기”⁴⁴⁾를 필요로 한다. 조폭영화에서 멜로드라마적인 음악을 사용하는 것은 또 다른 후일담 영화인 『킬리만자로』에서도 두드러지는 방식이다. 『파이란』이 한 개인의 도태를 그렸다면 『킬리만자로』는 의리와 형제애라는 정서에 잠겨 있는 지역의 작은 폭력조직이 몰락하는 과정을 그려낸다. 『킬리만자로』의 공간은 영화가 개봉했던 2001년 당시의 대도시보다 30년은 뒤쳐져 있는 듯한 쇠락한 모습의 주문진이다. 이곳의 남성 인물들이 과거의 감정적 응어리를 해결하는 과정에서 총격전을 벌이는 후반부의 장면은 개봉 당시 익스플로테이션(exploitation) 영화라는 비아냥을 받았을 만큼 신체 훼손이 잔인하게 표현되는 폭력성을 띠지만, 해당 장면의 배경음악에 주의해 보면 그 성격이 다소 달라진다.

44) 피터 브룩스, 앞의 책, 45쪽.

주인공 해식의 쌍둥이 동생 해철이 주인공의 눈앞에서 자식들을 죽이고 본인도 권총으로 자살하는 『킬리만자로』의 첫 번째 신에는 청년 시절의 즐거운 한 때를 담은 사진 액자 쇼트가 등장



[그림 9] 『킬리만자로』

한다. 그 사진에 해식의 핏방울이 튀어 묻으면서 더 이상 돌아갈 수 없는 아련한 추억과 현재 벌어지는 파국 간의 간극을 표현할 때([그림 9]), 감정적으로 과잉되고 비장한 오케스트라 편곡의 음악이 흐른다. 사진 속의 친구들이 서로 간에 살육을 벌이게 되는 총격전 장면의 첫 쇼트에서 이 사진은 험악한 얼굴을 한 인물들의 뒤편 벽에 걸린 채 다시 등장하고, 총격전이 본격적으로 시작될 때 바로 첫 장면과 동일한 음악이 흐르면서 해당 장면의 향수 어리고 감상적인 측면을 강조하고 있다. 이 음악은 인물들의 비명과 함께 총격전 내내 재생되는 것은 물론, 다른 인물들이 모두 죽은 후 주인공 해식이 번개의 시체를 산 위로 끌고 가 눈으로 덮어주고 나서 수색대의 총을 배에 맞고 죽는 마지막 장면에까지 끊이지 않고 갈수록 고조되는 양상을 보인다.

향수의 정서와 연결되어 있는 멜로드라마적 태도가 죽음과 맞물려 있다는 것은 1990년대 조폭영화를 이해함에 있어 의미심장한 지점이다. 이는 조폭영화의 남성 인물들이 급변하는 현실 세계에 적응하지 못하고 도태되는 존재됨을 암시하기 때문이다. 가부장적 가족 제도가 사회적 구조의 결정적인 변화로 인해 위기를 맞고 재건을 피하는 서사는 한국전쟁 직후의 1950년대에도 ‘자유부인’을 다루는 재현물의 형태로 나타난 바 있다. 그러나 1990년대의 청년들이 입사하는 세계는 1950년대 당시와는 달리 ‘정상 가족’의 재건이 도저히 불가능한 상황이다. 조폭영화에서 인물들에게 할당되는 도시의 누아르적 공간은 그러한 상황을 여실히 보여준다. 이러한 세계에서 조폭영화의 청년들은 시대착오적인 가족 로망스를 꿈꾸

며 감정 과잉의 멜로드라마적 태도를 취함으로써 세계에 대한 잘못된 인식을 갖는다. 이처럼 현실과 들어맞지 않는 이들의 삶에서 비전을 만들어 내는 것은 불가능하다.

4. 처벌로서의 죽음과 저항으로서의 죽음

이상의 논의를 볼 때 조폭영화 속 청년들의 죽음은 누아르적 세계에 대한 멜로드라마의 패배라고 정리될 수 있을 것처럼 보인다. 말하자면 이들의 죽음은 처벌로서의 죽음인 것이다. 그러나 죽음을 축자적인 패배의 표현으로 받아들이는 것은 도식적 이해를 불러올 위험이 있다. 1990년대 영화 속 남성들은 착각의 대가로 죽음을 맞지만, 뒤집어 보자면 이는 저 더러운 세상에 순수한 내가 섞이지 않겠다는 거부의 표현이기도 하다. 이 시기의 영화들 중 가장 현실과 동떨어진 ‘순수’를 표현한 「편지」나 「8월의 크리스마스」 같은 멜로영화의 남성 주인공들에게 불치병 선고가 내려진 설정은⁴⁵⁾ 그러한 거부의 정점에 서 있는 것이라 할 만하다. 이들의 죽음은 일종의 자살로 이해될 여지가 있는 것이다.

김홍중에 의하면, 민주화 운동이 일단의 결실을 맺은 ‘87년 체제’에서 IMF 외환위기 이후에 시작되는 ‘97년 체제’에 이르는 기간 동안 사람들의 감정구조 속에는 ‘요절’과 ‘진정성’을 연결하는 구도가 자리하고 있었다. 진정성을 지닌 주체는 “인생의 순간이 불꽃처럼 타오르기를 열망”한다. “그 진정성이 실현되기 위해서는 그것이 삶의 현세적 논리에 의해 더럽혀지기 전에 가장 순수하고, 강렬하고, 진지하고, 아름다운 극점에서 운동을 멈추는 운명적인 정지가 요구되었는데, 그것이 바로 요절”이라는 것

45) ‘포스트 코리안 뉴웨이브’로서의 1990년대 후반기 영화들, 특히 멜로드라마 영화에 나타난 남성들의 요절에 대해서는 문제철, 「포스트-코리안 뉴웨이브 영화에 나타난 과거의 이미지: 이중인화의 크로노토프와 정체성의 재형성」, 『영화진흥위원회 우수논문 공모 선정 논문집』, 영화진흥위원회, 2002 참조.

이다. 이 요절은 정치의 영역 뿐 아니라 예술의 영역에서도 발견된다. 요절한 예술가들의 아우라는 ‘진정성의 신화’를 구축한다. 이는 그들이 “짧은 생애를 완전히 연소시켜 최상급의 열정과 심혼을 기울여 살다 갔다는 통념”을 만들어내며, 그러한 통념에서 평범한 생존은 치욕적인 삶으로, 요절은 불후의 죽음으로 양극화된다. 요절을 동반하는 진정성은 “청춘의 가치이자 철학, 청춘의 삶/죽음의 형식”이 된다.⁴⁶⁾

진정성의 신화는 경제적 생존이 지상과제가 되는 ‘97년 체제’ 이후 생명력을 잃는다. 그러나 1990년대 조폭영화의 청년들은 변화한 사회 구조를 미처 확정적으로 인식하기 이전의 감정 구조를 지닌 이들이다. 순수함에 대한 진정성 어린 열정을 가지고 죽음을 향해 달려가는 대표적인 인물이 『태양은 없다』의 도철이다. 모든 것을 돈으로 환산하는 흥기가 왜 돈도 되지 않는 복싱에 집착하느냐고 도철에게 질문할 때, 도철은 “돈 때문에 이러는 거 아니야. 나 자신이, 어릴 적부터 했던 복싱이, 절대 틀리지 않다는 거, 그거 증명하려는 거야. 알아?”라는 말로 자신의 진정성을 호소한다.

『태양은 없다』는 젊은 남성들이 죽지 않고 끝나는 영화라는 점에서 예외처럼 보일 수 있지만, 이들이 새벽을 맞이하기 직전, 도철이 복싱 대회에 나갔을 때의 육체적 스펙터클은 “완만한 자살”⁴⁷⁾의 형태로 나타나고 있다. 『태양은 없다』는 『비트』와 함께 화면이 느리게 재생되는 스텝 프린팅(step printing) 촬영으로 특유의 감각적인 영상미를 보여주는데, 이는 당시 유행하던 『중경삼림』 등의 홍콩 청춘영화나 MTV 스타일 뮤직비디

46) 김홍중, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 38~39쪽.

47) “모리오키는(…) 남성성과 폭력의 연결을 이야기하는데, 폭력이란 공포라는 이름의 방어 기제를 해제한 타자 신체와의 과잉한 관계를 의미한다. 그것은 타자 신체와의 관계이기 이전에 우선 첫째로 자기 신체에 대한 폭력적 관계이기도 할 것이다. 그것은 신체의 안전을 돌보지 않는 무모함 혹은 용기의 형태로 나타나는 한편, 알코올 중독이나 마약 중독과 같은 완만한 자살의 형태로도 나타난다. 반대로 신체에 대한 과도한 배려는 겁, 연약함, 나약함 등 ‘남성다움’의 결여로 간주된다.” (우에노 치즈코, 앞의 책, 301쪽. 강조 인용자.)



[그림 10] 『태양은 없다』

오늘의 영향을 받은 패셔너블한 장면에서 주로 등장한다. 그러나 『태양은 없다』의 후반부에 나오는 도철의 복싱 장면에 오면 이 촬영 기법은 상처받고 쓰러지는 젊은 남성의 모습을 진하고 길게 담아내는 데에 쓰이고 있다([그림 10]). 이는 이정재나 정우성과

같은 당대의 청춘 스타들이 세련된 팝송을 배경음악으로 삼아 멋진 차림새를 하고 도시를 활보하는 여타의 수많은 장면에서와 달리 ‘남성적 나르시시즘’을 향한 향수의 표현으로 나타나면서, “슬로우 모션으로 숭고하게 상처입고 찢겨나가는 남성의 육체 이미지를 통해 분열과 파괴의 순간에 놓인 나르시시즘의 이미지를 이상화하고 낭만화하는”⁴⁸⁾ 전혀 다른 효과를 만들어낸다. 도철은 이유 없이 머리가 아프고 코피가 터지는 병에 걸려 있지만, 자칫하면 죽을 것을 알면서도 자신의 순수함과 진정성을 증명하기 위해 링 위에 오르는 인물이다. 『태양은 없다』의 대표적인 촬영 기법이 ‘싱그럽게 빛나는 청춘의 순간들’과 ‘자신의 몸을 스스로 사지(死地)에 내던지는 순간’에 함께 쓰인다는 것은 해당 작품이 청춘의 순수함과 죽음을 감각적인 차원에서 연결하고 있음을 짐작하게 해 주는 지점이다.

죽음과 순수의 연결은 『킬리만자로』에서 한층 더 도상화된 방식으로 나타난다. 비리 형사였던 주인공 해식은 쌍둥이 동생 해철의 자살 이후 정직을 당하고, 해철이 청년 시절 주문진에서 친구들과 어울렸던 작은 범죄 조직을 찾아간다. 이 조직은 폭력조직이라기보다는 차라리 시골 동네의 친구들끼리 오합지졸로 만든 불량 씨클같은 집단에 가깝다. 주문진에 남아 있는 번개를 비롯한 남자들은 해식을 해철로 오해하는데, 해식은 그대로 해철 행세를 하면서 동생의 순수했던 시절을 이해하고 자신의 얼룩

48) 주유신, 『눈물과 폭력-남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 육체』, 『영상예술연구』 8호, 2006, 69쪽.

진 과거와 화해하려 한다. 그러나 그 결말은 3장에서도 언급하였듯 이 시기의 조폭 영화 중에서도 손꼽힐 만하게 잔혹한 충격전으로 마무리된다. 마지막 장면에서 해식은 총을 맞아 목숨을 잃게



[그림 11] 『킬리만자로』

된 번개를 병원으로 데려가지 않고 굳이 눈 쌓인 산 위로 힘겹게 지고 올라간다. 이곳에서 해식은 번개의 시체를 흰 눈으로 덮어 무덤을 만들어주고, 자신의 피 묻은 얼굴을 눈으로 씻다 급기야는 눈을 먹기까지 한다 ([그림 11]). 여기에서의 눈은 물론 순수함의 상징이며, 해식의 행위들은 오염된 것을 순수한 것으로 정화(淨化)하는 작업이다. 이렇게 정화된 직후 해식은 권총을 허공에 쏘아 일부러 수색대를 유인한 후 총격을 여러 발 맞고 눈 위에 쓰러져 죽는다. 가장 순수한 상태에서 죽겠다는 자살의 선택인 것이다.

브룩스에 의하면 멜로드라마는 “눈에 보이는 악의 승리로 불안의 기운을 드러내고, 선의 궁극적인 승리로 불안을 제거하는 드라마”이다.⁴⁹⁾ 멜로드라마는 기본적으로 선악의 양극단을 필요로 하는 양식인 것이다. 1990년대 후반 조폭영화의 청년들이 보이는 멜로드라마적 인식의 틀에서 보자면 ‘선’은 자신들의 순수성이며, ‘악’은 그들을 잠식하는 누아르적 세계, 즉 순진한 애정에 입각한 인간관계를 더 이상 용납하지 않는 신자유주의적 세계의 확산이 된다. 『약속』의 공상두는 엄기탁과의 의리를 지키기 위해 사형 선고를 받으러 간다. 『비트』의 민은 태수를 죽인 이들에게 마지막 반항을 하기 위해 ‘17대 1’을 훨씬 넘어서는 전장에 뛰어든다. 그렇다면 이들은 ‘악’의 세계가 시작되려는 마당에서 순수함으로 표상되는 과거의 정서를 끝까지 담지하는 순교자적인 인물이 되는 셈이다.

49) 피터 브룩스, 앞의 책, 53쪽.

한편 「게임의 법칙」과 「초록 물고기」, 「파이란」의 주인공들은 스스로 죽음을 택하는 전자의 인물들과는 달리 자신의 죽음을 의도하지는 않는다. 그러나 이 영화들에서 남성 주인공이 죽음을 선고받는 순간은 이들이 보스의 계략에 말려들거나 보스의 의중을 오해하여 암살을 행하는 순간, 혹은 폭력조직 생활을 그만두고 사랑하는 여인을 추억하며 낙향하려고 했던 순간과 같은, 가장 순수하고 맹목적인 행동을 취한 순간이었다. 순수성과 진정성의 극점에 선 이 순간에 ‘요절’을 함으로써 이들은 이후에 더러운 세계에 물들게 될 여지 자체를 없애버린다. 진정성의 세계에는 일상의 비루함이나 물질적 추구가 들어설 여지가 없다는 지적은⁵⁰⁾ 이 지점에서 의미심장한 의미를 지닌다. ‘97년 체제’ 이후 감정의 구조에서 ‘속물성’이 감정의 구조에서 가장 지배적인 자리를 차지하기 이전에⁵¹⁾ 이 청년들은 가장 순수하게 산화할 필요가 있었던 것이다.

5. 시대의 전환을 대하는 도피와 응전의 태도

조폭영화라는 조어는 2000년대 이후 한국의 관객대중들에게 익숙한 어휘가 되었다. 김두한으로 대표되는 협객들이 소위 정의로운 폭력을 행사하던 1960~70년대의 액션영화, 2000년대 초반 한국영화계를 많은 우려와 함께 장악하였던 수많은 조폭코미디, 2000년대 중후반 우울한 남성의 초상을 조폭이라는 ‘직업’을 통해 그려낸 「비열한 거리」나 「우아한 세계」와 같은 영화들, 그리고 자본주의 사회에 대한 리포트라는 갱스터 장르 본연의 역할을 2010년대에 새로이 수행한 「범죄와의 전쟁」이나 「신세계」 등에 이르기까지, 한국영화사에서 조폭이라는 소재가 일군을 이루며 등장한 사례는 오랜 시기에 거쳐 다양하게 찾아낼 수 있다. 그런데 ‘조폭영화’라는 개념의 시발점이 되었던 1990년대 후반기의 영화들은 이들과 구

50) 김홍중, 앞의 책, 40쪽.

51) 위의 책, 42쪽 참조.

분되는 독특한 위치에 있어 세심한 독해를 요하는 대상이다. 이 글은 그러한 영화들의 특질을 장르 및 소재로서의 갱스터, 시각적 스타일로서의 누아르, 그리고 세계를 대하는 태도로서의 멜로드라마라는 세 가지 초점을 통해 분석함으로써 1990년대 후반 젊은 남성들이 공유하고 있었던 특정한 감정의 구조를 이해해 보고자 하였다.

1990년대 후반기 조폭영화의 주인공 남성들은 모두 때 이른 죽음을 당했다. 이는 IMF 외환위기 및 신자유주의의 확산이라는 사회적 조건의 변화에 대한 당대인들의 정서적 대응과 관련된 현상이었다. 젊은 청년들이 입사하는 세계는 가부장적 젠더 동학의 핵심인 남성 동성사회성에 입각하여 운용되는 폭력조직이었지만, 조직의 냉엄한 원리를 미처 이해하지 못한 청년들은 소년기의 가족 로맨스와 결부된 동성사회적 판타지를 품은 순진한 마음으로 그 세계에 임했다. 청년 인물들은 가족주의에 입각한 유대가 더 이상 불가능해진 1990년대 후반기의 사회를 이해하지 못하고 멜로드라마적 감정 과잉의 태도를 보였던 것이다. 이는 남성 동성사회가 유지되기 위한 필수적인 요건인 동성애에 대한 강력한 억압을 위반하는 결과를 불러와, 해당 인물들은 죽음이라는 방식으로 사회로부터 축출되고 만다.

그러나 이 죽음들은 시대착오적 인식으로 인한 낙오와 처벌일 뿐 아니라, 오염된 세계로의 편입을 거부하며 진정성과 순수함을 내세우는 ‘요절’로서의 속성을 동시에 지니고 있어 문제적이다. 그렇기에 조폭영화 속 청년들의 잔혹한 죽음은 1990년대 후반기 영화계의 또 다른 한 축을 담당했던 최루성 멜로드라마 영화 속 남성 주인공들의 불치병이 지닌 향수의 정서와 동궤에 놓이게 된다. 무조건적인 애정을 담보하는 가족애와 순진한 형제애가 더 이상 권장되지 않는, 경제적 생존만이 제1의 과제가 되는 신자유주의 시대의 초입에서 이들은 자살에 가까운 죽음으로 자신들에게 주어진 세계를 거부한 것이다.

이 글의 관점으로 1990년대 후반기 조폭영화를 들여다본다는 것은 특정 시기의 영화에 대한 미학적 이해이기도 하지만, 시대의 전환기에 형성

되었던 특정한 세대/젠더의 감정과 태도를 이해하는 작업의 일환이기도 하다. 인간적이고 순진한 감정이 경제적 생존 논리 앞에서 무너지는 속물성의 시대를 맞닥뜨렸을 때에 1990년대 후반기 영화 속의 남성 청년들은 멜로드라마적인 진정성을 무기로 세계에 응전하였고 좌절하였다. 이와 같은 세계 인식은 한편으로는 사회의 비정함에 대한 고발이 되지만, 다른 한편으로는 향수라는 퇴행의 정서에 기대어 비전을 만들어내지 못하는 나르시시즘적이고 도피적인 태도를 형성하기도 한다. 이 청년들의 죽음이 남성 동성사회성과 연결되어 있다는 것 또한 그 자체로 함정이 된다. 조폭영화 속 청년 인물들이 속하고자 하였던 사회를 유지시키는 원리가 남성 동성사회성이라는 점, 그리고 그 청년들을 죽음으로 내몰았던 순진한 판타지 또한 동성사회적인 것이었다는 점을 상기해 본다면, 이들은 결국 자신들을 지배하는 젠더 시스템의 핵심 동력을 내파하지 못하고 남성으로서 그 일원이 되기를 자처한 셈이기도 하기 때문이다.

세계에 대한 인식과 그에 대응하는 태도라는 점에서 1990년대 후반기 조폭영화는 마치 2010년대 한국의 우리가 처해 있는 상황의 예고편처럼 보이기도 한다. 살인적인 생존 경쟁이 시대의 보편적 원칙이 된 이래, 지치고 피로해진 청년 대중들은 ‘응답하라 시리즈’로 대표되는 1990년대로의 복고 문화 콘텐츠를 소비하며 자신들의 젊음에 비해 지나치게 빨리 찾아온 향수의 세계로 도피하는 태도를 보인다. 그러나 이들은 동시에, 지금의 무자비한 정치경제적 조건 속에서 인간적으로 생존하는 것이 불가능해졌음을 인지하고 “안녕들 하십니까”라는 연이은 대자보로 서로의 안부를 물으며 연대함으로써 이 세계에 응전하기 시작한 이들이기도 하다. 신자유주의와 속물성의 시대가 본격적으로 시작된 시점이 1990년대 후반기라고 할 때, 해당 시기에 제출된 조폭영화와 그 속에 담긴 감정의 구조는 새삼스럽게도 지금 이 곳에 다시 한 번 호출될 의의를 지닌다고 할 수 있을 것이다.

참고문헌

- 김경옥, 『블록버스터의 환상, 한국 영화의 나르시시즘』, 책세상, 2002, 149쪽.
- 김경옥, 『나쁜 세상의 영화사회학』, 도서출판 강, 2013, 270~272쪽.
- 김홍중, 『마음의 사회학』, 문학동네, 2009, 38~40쪽.
- 레이먼드 윌리엄스, 『마르크스주의와 문학』, 박영률 옮김, 지식을만드는지식, 2009, 211쪽.
- 린 헌트, 『프랑스 혁명의 가족 로맨스』, 조한욱 옮김, 새물결, 1999, 273~274쪽.
- 벨라 발라즈, 『영화의 이론』, 이형식 옮김, 동문선, 2003, 177~178쪽.
- 우에노 치즈코, 『여성혐오를 혐오한다』, 나일등 옮김, 은행나무, 2012, 35~36쪽; 301쪽.
- 알랜 실버·제임스 어시니 편저, 『필름느와르리더』, 이현수·장서희 옮김, 본북스, 2011, 86~87쪽; 98쪽.
- 지그문트 프로이트, 『성욕에 관한 세 편의 에세이』, 김정일 옮김, 열린책들, 2003, 200쪽.
- 토마스 샤프, 『할리우드 장르의 구조』, 한창호·허문영 옮김, 한나래, 1994, 1~478쪽.
- 피터 브룩스, 『멜로드라마적 상상력』, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 소명출판, 2013, 1~358쪽.
- Eve Sedgwick, *Between Men*, Columbia University Press, 1985, p.1.
- 곽현자, 『조폭 영화의 사회 심리』, 『언론과 사회』 17권 4호, 2009.
- 문재철, 『포스트-코리안 뉴웨이브 영화에 나타난 과거의 이미지: 이중인화의 크로노토프와 정체성의 재형성』, 『영화진흥위원회 우수논문 공모 선정 논문집』, 영화진흥위원회, 2002.
- 박성수, 『가족의 알레고리』, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『쌈마이 블루

- 스』, 이가서, 2004, 65쪽; 105~106쪽.
- 박지연, 『1990년대 이후 한국 멜로드라마 영화의 변화』, 『영상예술연구』 4집, 2004, 167~197쪽.
- 백문임, 『한국영화의 복고, 남성, 멜로』, 『문학 판』 2호, 2002.
- 신미나, 『「초록 물고기」에 담긴 한국적 필름 누아르의 특징』, 『서강커뮤니케이션즈』 1집, 2000.
- 유지나, 『조폭코미디, 그들만의 리그-남성 판타지 연구』, 『영화연구』 18호, 한국영화학회, 2002, 90~48쪽.
- 이호걸, 『신자유주의적 국가/시장의 재편과 한국 조폭영화』, 『영화예술연구』 21집, 2012, 225~255쪽.
- 이호걸, 『조폭영화의 성찰성과 「넘버3」』, 연세대 미디어아트연구소 엮음, 『쌈마이 블루스』, 이가서, 2004.
- 정승화, 『근대 남성주체와 동성사회적 욕망』, 연세대 비교문학 석사학위논문, 2001.
- 정한석, 『「한국적 누아르」에 관한 비평담론 재 지형화 제의』, 『영화문화연구』 5호, 2003, 83~137쪽.
- 조은정, 『한국 액션 영화의 연약한 남성들』, 『영화문화연구』 1호, 1999.
- 주유신, 『눈물과 폭력-남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 욕체』, 『영상예술연구』 8호, 2006, 61~89쪽.
- Vivian Sobchack, 'Lounge Time', *Refiguring American Film Genres*, University of California Press, 1998, p.130; 148.

Abstract

Frustration between Noir and Melodrama

-Masculinity of Korean Gangster Movie in the 1990s-

Cho, Seo-Yeon

The main trend of the so-called 'Jopok' movie(Korean gangster movie) that appeared during the financial crisis around 1997 can be summarized as untimely deaths of heroes. These films usually begin with a scene where a young man just joins a gang and the world he is entering is operated by the principle of male homosociality. As the key of the patriarchal gender dynamics, homosociality suppresses his continuity with homosexuality by claiming strong homophobia. Yet, in 'Jopok' movie, the female role as a safety device for the suppression is remarkably reduced, so the male characters' homosocial fantasy appears more clearly. Young men are feminized due to this fantasy characterized by a suppressed homosexual desire and even a family romance, and encounter a death as ones maladjusted to the system.

The world to which the young men who entered a world of organized violence belong is visualized as a cold-hearted urban space in film noir style. They do not realize that they came to belong to a noirish world where fellowship based on naive familism had no longer been possible and show an excessive emotional melodramatic attitude connected to the feeling of nostalgia. Thus, the young men's deaths are a fall and punishment due to their anachronistic recognition. Yet, these deaths create ambivalence

characterized by ‘premature deaths’ by which they insist on authenticity and purity refusing to go into the polluted world. In other words, the young men’s deaths in the films in the second half of the 1990s are cases of the cinematization of the structure of feeling they came across the beginning of the neoliberal era through their melodramatic understanding of noirish world.

Key words: ‘Jopok’ movie, structure of feeling, noirish world, melodramatic understanding, homosociality, family romance, authenticity

- 본 논문은 10월 30일에 접수되어 11월 8일부터 11월 22일까지 소정의 심사를 거쳐 11월 29일에 게재 확정되었음.

