

역사영화와 한국형 멜로드라마의 (비)정치적 야합

: 2000년대 5·18 영화 속 여성인물 재현을 중심으로

정예인

성균관대학교 국어국문학과 박사과정

목차

- 1 들어가며
- 2 역사(관)의 전회와 5·18 영화, 그리고 한국형 멜로드라마
- 3 2007년의 「오래된 정원」: 우회되는 5·18과 유토피아적 가족의 재구성
- 4 2017년의 「택시운전사」: 멜로드라마적 실패에서 남성 간 연대로
- 5 나가며

이 논문은 2021년 1월 29일~30일 개최된 「제1회 성균 국제 문화연구 연례포럼」(성균관대 BK21 혁신·공유·정의를 위한 한국어문학교육연구단 주최)에서 발표한 내용을 수정·보완한 것이다.

국문초록

이 글은 「오래된 정원」(2007)과 「택시운전사」(2017)를 중심으로, 2000년대 이후 5·18 영화를 포함한 역사영화가 향하는 대문자 남성 중심의 역사(관)를 비판한다. 2000년대 이후 5·18 영화는 국가폭력 사건에 놓인 개인의 망팔리떼를 강조하는 방식으로 비선형적 역사(관)를 반영하고자 하였는데, 그 과정에서 5·18은 과거의 사건으로 봉합되고 ‘사건’의 당사자들은 타자화되는 정황이 포착되었다. 여기서는 이러한 문제들이 5·18 영화의 내러티브상 장치와 연결되어 있음을 지적한다. 2000년대 이후 5·18 영화들은 5·18이라는 사건의 특징을 반영하여 ‘아는 자’와 ‘모르는 자’라는 짝패 형상을 부각하고, 그 짝패를 2007년에는 이성애에 기반한 멜로드라마적 관계로, 2017년에는 남성 간 연대 혹은 아버지-딸로 구조화했다. 이때 국가폭력의 사건은 한국형 멜로드라마를 경유하여 이른바 비정치적이라 상상되는 사적 관계를 중심으로 재편되는데, 그 자리에서 여성은 타자화되어 과잉 재현되거나 소거되는 방식으로 대문자 남성 중심의 역사(관)를 보좌하게 된다. 따라서 이 글에서는 여성인물의 재현에 주목함으로써 타자로 여겨진 이들의 목소리로부터 ‘사건’의 기억을 ‘나누어 갖는(分有)’ 가능성을 모색하고자 한다.

국문핵심어: 오래된 정원, 택시운전사, 5·18 영화, 역사영화, 여성재현, 가부장, 한국형 멜로드라마

1 들어가며

지난 2020년 5월 18일 ‘제40주년 5·18민주화운동 기념식’이 옛 전남도청 앞에서 개최됐다. 문재인 정부는 해당 행사를 진행하기에 앞서 오프닝 영상 ‘미래세대에게 전하는 5·18’을 상영했다. 그 영상에는 “우리는 함께 그날을 기억해야 합니다.”와 같은 5·18에 대한 메시지와 더불어 5·18 영화 세 편이 편집되어 담겨

있었다. 이는 문재인 정부가 국민국가 내러티브¹를 구축하는 과정에서 5·18²을 어떤 ‘국민의 서사’로 써내려가고자 했는지 엿볼 수 있다는 점에서 주목이 필요하다. 다음 세대로 ‘오월 정신’을 이어야 한다고 말하기 위해 택한 영화들이 각각 대의를 위해 죽음도 불사하는 남성영웅들의 연대를 그린 영화(「화려한 휴가」(2007)), 국가폭력의 주범에 대한 처벌이 법적인 차원에서 이루어지지 못할 때 대안으로서 사적복수를 택하게 되는 서사(「26년」(2012)), 외환위기 이후 등장하기 시작한 안타까운 가정에 대한 동정을 소시민 영웅 서사로 치환시킨 작품(「택시운전사」(2017))이라는 점은 무엇을 함의하는가.

국가의 공식행사에서 5·18 영화를 불러낸 의도는 그저 ‘미래세대’에게 더 가까운 텍스트를 통해 5·18을 말하기 위해서였을지 모른다. 그러나 이 영화들이 사실에 기대고 있으면서도 법적으로 해결·해소되지 못한 국가폭력의 사건을 개인적 차원으로 치환시키거나 실제로 일어난 적 없는 일을 각색한 재현물임을 감안한다면, 그 서사들을 마치 ‘올바른 역사’나 ‘진실’과 같은 헤게모니를 담보하는 듯 인용하는 국가의 정치적 입장은 문제가 된다. 문재인 정부가 국민국가 내러티브를 써가는 과정에서 5·18 영화를 적극적으로 이용하고, 그 속의 목소리를 국가의 것으로 쓰는 듯 보이기 때문이다. 이는 5·18 영화를 위시한 역사영화³가 현재

-
- 1 사카이 나오키는 1990년대 이후 일본의 전후사를 다시 읽으면서, 일본의 국민국가 내러티브가 미국과의 공모로 이루어졌음을 밝히고, 그것을 매개하는 영상에 대해 주목한 바 있다. 이때 국민국가 내러티브는 제국적 국민주의를 바탕으로 두고 연속적인 역사기술을 통해 구축된다. 이는 잡음을 배제하고 소거하는 방식으로 형성된다는 점에서 국가의 폭력성을 내재하고 있다. 사카이 나오키, 최정옥 역, 『일본, 영상, 미국: 공감의 공동체와 제국적 국민주의』, 그린비, 2008.
 - 2 광주민주화운동, 광주민주항쟁, 5·18항쟁, 5·18민주화운동 등 다양하게 명명되어 온 이 사건을 해당 글에서는 ‘5·18’로 칭하고자 한다. 정치적 함의를 지닌 이름 붙이기로부터 분리하고, 사건 자체를 광주라는 한정적인 공간 속에서 다양한 층위의 사람들이 함께 참여하고 뒤엉킨 사건이라는 점을 부각하기 위해서다. 그곳에는 운동의 주체도, 시민도, 피해자-가해자도 공존했기 때문이다.
 - 3 천정환은 역사영화를 ‘역사의 제 국면에 대한 해석과 사관을 담아낸 일종의 정치영화’로 정의하며, 한국사회에서 역사영화 속 ‘역사’는 ‘남성’ ‘대문자 역사’로 점철되어 있다고 설명한다. 이에 한국의 ‘역사영화’ 속 ‘역사’는 ‘확장적 사유’가 필요하다고 지적한다. 이 글에서는 천정환이 말한 역사영화의 지평을 넓힐 계기를 모색해보는 의미를 염두에 두고 ‘역사

까지도 한국사회 내에서 단독적인 텍스트로 존재하는 것이 아니라 정치적 지형도와 긴밀히 공명하고 있음을 표지하는 장면이라고 할 수 있다. 이를 만일 넓은 범주에서의 ‘스크린 정치’라 이름 붙일 수 있다면, 국가는 어떤 5·18 영화를 택함으로써 자신의 국민국가 내러티브를 보지하고자 하였을까. 과연 선택된 5·18 영화와 그렇지 않은 작품들은 다른 방식으로 5·18을 내러티브화하고 있는 것일까. 그리고 그렇게 재직조된 2000년대의 5·18 내러티브 위에서 ‘국민’과 ‘비국민’은 어떻게 위치지어지는가.

내러티브란 “결코 매끈하지 않”으며, 그 자체에 “이미 수많은 흠집이, 균열이 나 있”는 것이다.⁴ 그리고 그 흠집 사이로 내러티브에 결정적인 위협을 가하는 존재들이 틈입하고, 바로 그 순간에 주목할 때 새로운 존재의 목소리를 들을 가능성이 열리게 된다. 따라서 이 글에서는 2000년대 이후의 5·18 영화가 구성해내는 서사적·정치적 내러티브를 분석함으로써 그 속에 도드라지거나 소략되는 존재는 없는지 점검하고자 한다. 폭력적인 사건을 내러티브화하고자 할 때 중심서사를 위해 비가시화되는 이들이야말로 내러티브를 재독할 틈을 열어줄 수 있기 때문이다. 그리고 그것은 지금의 스크린 정치를 위해 택해진 영화(「택시운전사」)와 택해지지 않은 작품(「오래된 정원」)을 함께 살펴봄으로써 진행될 것이다.

「오래된 정원」(2007)과 「택시운전사」(2017)는 각각 5·18 이후의 서사(후일담), 5·18 현장을 적극적으로 참조한 재현이라는 점에서 함께 분석의 대상이 되기 어려운 측면이 있었다. 그러나 여기서는 그 둘 사이를 매개하는 상동한 구조와 그것이 생성한 타자가 존재한다고 가정함으로써 비교할 수 있으리라 판단한다. 스크린 정치를 위해 택해진 5·18의 현장을 다른 작품과 5·18을 우회하며

영화’라는 용어를 들여오길 택한다. 천정환, 「‘역사전쟁’과 역사영화 전쟁」, 『촛불 이후, K-민주주의와 문화정치』, 2020, 202-203쪽.

4 이영재는 사카이 나오키의 국민국가 내러티브 논의에 동의하면서도, 다른 한편으로 그 내러티브가 무엇을 ‘봉합’하는지 주목하기보다, 그 속에 내재된 ‘균열’의 지점을 포착하여야 할 것이라 제안한다. 그래야 존재하지 않는다고 여겨지는 유령을 돌아올 수 있게 하고, 그들의 비명으로부터 내러티브 자체를 파괴할 수 있는 가능성을 가질 수 있기 때문이다. 이영재, 「서평: 유령을 보(지 않는)는 사람-일본인은 분절가능하며, 분절해도 좋은가-酒井直樹『日本/映像/米國-共感の共同體と帝國的國民主義』(청토사(靑土社), 2007)」, 『사이(SAI)』 제3권, 국제한국문학문화학회, 2007, 368쪽.

국가폭력의 사건을 기술하는 작품은 사건을 바라보는 시선과 입장, 장르, 주목하는 서사 등 구체적인 측면에서는 차이를 보이지만, 본격적인 신자유주의의 도래 이후 붕괴될 위기에 처한 대문자 남성 중심의 역사(관)를 회복하고자 한다는 점에서는 닮아있기 때문이다. 이때의 대문자 남성 중심 역사(관)란 선형적인 역사(관)를 의미하는 것은 아니다. 1990년대 이후 세계에서는 현실사회주의 몰락과 더불어 거대 담론에 대한 회의가 찾아오면서 총체적인 기술로서의 역사관이 심문에 부쳐졌고, 2000년대 이후 한국의 역사(관) 역시 이전의 그것과 동일한 방식으로 고려될 수는 없었다. 한국의 경우 1997년 외환위기 이후 신자유주의가 본격화되면서 경제체제와 노동환경 그리고 인식체제 등이 재편되었고, 세계에서는 2007년 미국발 서브프라임 모기지사태가 견인한 경제위기와 4차 산업혁명의 시발이 모든 면에서 이전과 다른 경제·사회·문화적 변화와 대중적(무)의식의 분기를 불러왔다. 이러한 상황에서 언어화하기 어려운 국가폭력 사건인 5·18 역시 영화라는 매체를 경유하여 운동(movement)이나 역사와 같은 거대담론에서 보다 개인의 일상 차원에서 주목 받게 되었다. 다시 말해 2000년대 5·18 영화는 80년대 후반 영화운동 진영의 5·18 영화들과 달리 국가폭력의 사건에 놓인 개인의 망팔리떼를 강조하면서도 새롭게 형성된 역사(관)를 반영하여야 하는 과제를 떠안게 되었다고 할 수 있다. 여기서는 이러한 과제를 해결하기 위해 2000년대 이후의 5·18 영화들이 5·18을 말하면서도 말하지 않는 방식으로 서사를 구성해가고 있다고 지적하려 한다. 특히 5·18 영화들이 구축한 내러티브 속에 놓인 타자를 염두에 두며 이를 통해 5·18 영화들이 5·18을 재현함으로써 역설적으로 해당 사건을 과거의 것으로 봉합하고 마는 정황을 포착한다. 이때 타자들은 5·18 영화의 내러티브가 드러내는 정치적(무)의식을 보좌하면서도 그것에 균열을 가하는 존재들이라는 점에서 주목할 필요가 있다. 따라서 이 글에서는 5·18 영화 속의 타자들이 타자로 위치 지어지는 맥락 자체를 분석함으로써 어떻게 5·18이라는 사건이 2000년대 이후의 사회문화적 상상력과 공명하게 되는지 살펴보고자 한다.

기존의 연구에서는 자주 5·18을 다른 영화의 재현이 국가를 중심으로 한 공식역사와 어떻게 다른 역할을 도맡는지, 그래서 그것이 형성하는 역사적 사건의 새로운 독해가능성은 무엇인지 초점화해왔다. 이를테면 박명진은 5·18 영화의 서사분석을 통해 영화적 재현의 시도가 역사적 사건의 재독가능성을 유도

할 수 있다고 보았는데⁵, 이러한 경향성은 김진실과 이현진의 논의에서도 찾아볼 수 있다. 김진실은 5·18 영화가 5·18을 재현해낼 때 공식역사와 다른 방향에서 5·18의 ‘정신’을 ‘기억’할 수 있게 한다는 점에서 유의미하다고 해석했고⁶, 이현진은 5·18 영화가 “역사적 사실에 대한 환기와 학습”⁷을 가능케 할 수 있는 가능성을 지니고 있다고 판단했다. 이 세 편의 연구는 1987년 이후 5·18 영화가 상업영화로 탄생하게 된 이후의 작품들을 순차적으로 조명하면서 공식역사와 다른 영화적 역사기술의 가능성을 모색한다는 점에서 닮아있다. 문제는 이 연구들이 공식역사와 영화적 재현을 구분하고 후자가 전자를 넘어선 담론을 불러올 수 있다고 판단한 지점이다. 공식역사를 구축하는 국가가 지닌 강렬한 욕망, 그러니까 내셔널리즘에 기반한 민족을 하나로 구성하고자 하는 욕망이 영화적 재현 속에도 무의식적으로 배태되어 있을 가능성은 해명하기 어렵다는 점에서 한계가 있기 때문이다.

오카 마리는 과거의 폭력적인 ‘사건’을 망각하게 하는 정치학으로는 두 가지가 있다고 설명한 바 있다. 역사수정주의처럼 애초에 역사적 배경자체를 뒤바꾸고자 시도하는 정치적 행위와 폭력의 사건을 ‘리얼’하게 표상하고자 한다는 명분을 지닌 문화생산물이 그것이다. 특히 후자의 경우 말하기 어려운 그리고 후자에게는 현재까지도 영향을 미치는 ‘사건’을 재현의 이름으로 과거의 것이 되게 하고, 이를 망각의 영역에 들여놓는다는 점에서 문제적이다. ‘사건’의 ‘리얼’한 재현은 서사의 배경에 내셔널리즘적 욕망⁸을 숨긴 채, 우연히 ‘사건’에 노출된 이들의

-
- 5 박명진, 「한국 영화의 역사 재현 방식: 광주 항쟁 소재 영화를 중심으로」, 『국제어문』 제 41호, 국제어문학회, 2007, 220쪽.
 - 6 김진실, 「‘오월 광주’의 영화콘텐츠화 연구: 「박하사탕」, 「화려한 휴가」, 「택시운전사」를 중심으로」, 원광대학교 석사학위논문, 2019.
 - 7 이현진, 「5·18영화의 전개와 재현양상 연구: 영화의 역사서술 가능성을 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문, 2009, 3쪽.
 - 8 “내셔널리즘이란 ‘우리’와 ‘타자’를 구분짓고 ‘타자’를 배제함으로써 ‘우리’의 일상 의식을 ‘조국’이라는 경계 안에 귀속시키는 문화적 실천 행위 일체를 포괄하는 개념”이라고도 말할 수 있을 터인데, 하나의 사건을 재현 표상한다는 문제는 바로 이 내셔널리즘적 욕망이 배태된 채 조직될 가능성을 마주하는 일이기도 하다. 오카 마리(岡真理), 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004, 6쪽.

말하기 어려운 경험과 회귀하는 사건의 기억을 위생처리하여 ‘대의(大義)를 내포한 죽음’⁹과 같은 서사로 말끔하게 봉합하는 과정을 거치게 된다. 그것의 문화 소비자들은 그저 서사의 매끈한 ‘리얼리티’와 그것이 내비치는 내셔널리즘적 욕망을 통해 재현된 사건을 실제고 전부라 믿게 되는 현실효과(real effect)를 경험하게 된다. 그러나 이 같은 문화생산물은 사건을 ‘리얼’하게 보여주어 역사적 사건을 재조명하는 듯하지만, 다른 한편으로는 사건 자체의 본질을 망각하게 하는 효과를 낳는다는 점에서 문제적이다. 그 ‘리얼’은 어디까지나 ‘사건’에 놓여있었던 이들을 일면으로는 타자화하면서 가능해지는 것이기 때문이다. 그래서 ‘사건’의 표상·재현 문제는 한층 더 심도 깊은 논의를 필요로 한다. ‘리얼’을 강조한 서사일수록 그것이 실제와 같고 다른지를 분석하기보다, 그 속에 어떤 욕망이 은폐되어있는지를 밝혀야 ‘사건’을 과거의 것으로 미루지 않을 수 있는 가능성, 오카마리가 말한 ‘사건’의 기억을 ‘나누어 갖는(分有)’ 가능성을 찾아 나설 수 있는 것이다.

그런 면에서 이른바 ‘촛불정국’ 이후에 개봉한 5·18 영화를 짚어간 배주연의 연구는 주목을 요한다. 그는 역사학자 테사 모리스-스즈키의 말을 인용하면서, 탈식민주의적 역사 서술에는 “과거 역사와 결부되어 있다는 ‘연루’의 감각이 환기”되고, 이는 “과거사의 책임에 관해 논하기 위해 중요한 것은 내가 어떻게 그 역사와 연루되어 있는가를 깨닫고 그 책임을 다하는 것”¹⁰이란 사실을 일러주기에 유의미하다고 본다. 이것을 오카마리의 글과 함께 읽어보면 어떨까. 재현물을 통해 ‘사건’의 재현과 표상을 살피는 일은 현재까지 이어지는 것이 ‘사건’임을 이해하고, 그것을 ‘연루’의 감각으로 받아들이며, 해당 재현물의 너머를 바라볼 때에야 비로소 ‘사건’에 대해 다시 말할 수 있는 가능성을 갖게 되는 것은 아닐까.

배주연은 5·18의 현장에 있었던 여성들의 증언과 기억에 세심하게 귀를 기울이는 <외롭고 높고 쓸쓸한>과 추리서사와 유사한 구조를 지닌 다큐멘터리 영화 <김군>의 사례가 “5·18민주화운동을 어떻게 기억하고 재현할 것인가”¹¹를 새

9 위의 책, 90쪽.

10 배주연, 「5·18 민주화운동의 영화적 재현: 광주 비디오를 넘어 다시, 광주로」, 『문학들』 제 59호, 심미안, 2020, 49쪽.

11 위의 글, 52쪽.

롭게 질문한다는 점에서 유의미하고 설명한다. 특히 〈김군〉은 5·18이라는 사건 자체를 다루지 않고, 그 사건에 자리했던 ‘김군’이라는 인물이 누구인지 추적함으로써 역설적으로 넘겨주어, 기동타격대와 같은 기준에 재현의 장에 등장하지 못했으나 실제 사건에 존재했던 이들을 수면 위로 끌어올린다. 여기서 배주연은 두 작품을 통해 기존의 5·18 재현에서는 계급적·젠더적인 측면 때문에 ‘시민’으로 재현되지 못한 이들을 말하는 방법에 대해 고민하였는데, 이 글에서는 배주연의 논의에 공감하는 한편으로 조금 다른 이야기를 해보고자 한다. 〈김군〉의 서사 구성이 불러온 효과 즉, 사건을 우회함으로써 사건을 조명하게 되는 역설적인 효과에 대해 주목해보고자 하는 것이다. 우회란 말하지 않음으로써 그것에 대해 말하는 일이 될 수 있을 터인데, 그렇다면 5·18 영화 중에서 5·18을 주된 서사의 골조로 사용하지 않으면서 오히려 그렇기 때문에 당대의 대중이 희구하는 5·18을 둘러싼 역사적·정치적 담론을 내비치는 경우도 찾아볼 수 있지 않을까. 그리고 만일 사건을 우회함으로써 사건에 참여했던 이들의 삶을 재현해내고자 한다면 그것은 어떤 욕망을 은폐하고 있는 것일까. 오카 마리가 말한 내서널리즘적 욕망이 ‘리얼’한 사건의 재현물에서 나타나는 일이라면, ‘리얼’을 의도적으로 우회한 작품들에는 또 다른 욕망이 숨겨져 있는 것은 아닐까.¹² 또한 같은 국가폭력의 사건을 다른 작품들 중에서 ‘리얼’을 우회한 작품과 ‘리얼’을 전면에 내세운 작품에 모종의 연결고리가 있다면 그것 역시 사건을 바라보는 어떤 시선을 포착 가능케 하는 단서가 될 수 있지 않을까. ‘리얼’하다면 혹은 ‘리얼’하지 않다면 그러한 서사들이 지닌 사회적·영화적 내러티브를 엿보는 것은 다른 방식의 ‘사건’ 말하기 일 수도 있기 때문이다.

2 역사(관)의 전회와 5·18 영화, 그리고 한국형 멜로드라마

한국의 현대사는 정권을 장악한 이들의 헤게모니를 구축하는 작업으로 점철되

12 공교롭게도 2007년에 개봉한 5·18 영화는 5·18을 리얼하게 재현해내지 않고 사건을 후경화하고 있다는 이유로 ‘5·18 영화’로는 주목받지 못한 경우도 있었다. 이현진, 앞의 글.

어 있다고 해도 과언이 아니다. 이를 두고 혹자는 ‘역사전쟁’¹³ 내지 ‘기억전쟁’¹⁴이라 명명한다. 그 과정에서 5·18 영화를 위시한 역사영화는 무엇인가 배제하고 은폐함으로써 국민국가 내러티브와 공명하거나 이에 영향을 받은 대중과 소통해 왔다. 이른바 ‘역사영화’가 문화적 기억¹⁵을 집단적으로 공유한다고 말할 수 있다면, 5·18 영화가 어떻게 당대 정치적·사회적 현안들과 공명하며 제작·상영되어 왔는지 잠시 언급할 필요가 있겠다.

기실 5·18은 현재까지도 한국 사회에서 진상규명 및 청산과 관련해 정치적인 제화와 맞물려있는 사건이다. 특히 5·18은 신군부 세력이 정권을 잡으려는 과정에서 광주라는 공간을 고립시키며 자행된 일이었기에 진상에 다다르기 어렵다는 점에서 왜곡된 채 여러 정치진영의 입장에 맞추어 전유되기도 했다. 이는 1990년대 이후 외환위기를 관통하며 변화된 한국의 정치적 지형과도 맞물린다. 미국식 양당체제로의 재편을 통해 탄생한 이른바 ‘보수’와 ‘진보’ 진영은 각자의 헤게모니를 앞세우며 논의를 진전시켜갔고, 그 와중에 5·18은 검열의 대상(제거의 대상)이 되거나, 정치적 근본(민주주의의 출발)으로 독해되었다¹⁶. 그 틈바구니에서 5·18 영화는 한편으로는 대중이 희구하는 국가폭력에 관한 서사를 직조하고, 다른 한편으로는 국민국가 내러티브와 관계 맺으며 스크린에 걸렸다. 이를 테면 80년대 후반 5·18에 대해 겨우 말할 수 있게 되었을 때에는 영화운동 진영에서 5·18이라는 사건과 민주화운동을 관련지은 작품들이, 1990년대 중반에는

13 천정환은 소위 ‘잃어버린 10년’의 기간 동안 정권이 어떻게 문화계를 점유하고자 시도했는지 그 예시로 블랙리스트 사태를 점검하고, 이러한 영화를 정치적인 현안과 묶어내어 역사화하려는 시도를 ‘역사영화 전쟁’이라 명명한다. 천정환, 앞의 책, 188-232쪽.

14 최정기, 「과거청산에서의 기억 전쟁과 이행기 정의의 난점들: 광주민주화운동 관련 보상과 피해자의 트라우마를 중심으로」, 『지역사회연구』 제14권 제2호, 한국지역사회학회, 2006.

15 배경민은 알라이다 아스만의 ‘문화적 기억(cultural memory)’의 개념을 영화적 기억으로 전유하고, 과거와 현재를 연결시키는 기능을 수행하는 문화적 산물로서 역사영화를 다시 읽는다. 문화는 때로 ‘기억의 기억’으로서, “우리가 한 때 과거(혹은 역사)를 기억한 적이 있었다는 사실을 기억”하도록 한다. 이때 역사영화는 기존 영화 연구의 규정처럼 ‘역사적 사실’만을 역사로 인정하는 리얼리즘적 관점에서 다룰 것이 아니라 “특정 맥락 속에서 수행적 효과를 발휘”하는 영화까지를 포괄해야 하는 것이 된다. 배경민, 「역사영화의 정치적 무의식 연구: 1987년 이후 한국영화를 중심으로」, 동국대학교 박사학위논문, 2008.

16 손희정, 「21세기 한국 영화와 네이션」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2014.

5·18의 잔혹함을 부각하는 방향에서 피해자의 비참함을 강조한 작품이, 외환위기가 이후에는 5·18을 기억하는 새로운 방식의 작품들이 출현했던 것이다.¹⁷

그 중에서도 2007년도에 등장한 5·18 영화는 한편으로는 ‘리얼’한 방식으로, 다른 한편으로는 사건을 정면으로 그리기보다 이를 우회하며 새로운 방식으로 5·18을 조명하기 시작한다는 점에서 주목이 필요하다. 새로운 역사 만들기의 성공적 사례로 꼽히는 「화려한 휴가」, 이른바 후일담 문학으로 정의된 황석영의 동명 소설을 원작으로 한 「오래된 정원」, 5·18 이전의 10일을 그린 코믹멜로드라마 「스카우트」를 잠시 살펴보자. 2007년은 노무현 정부가 막바지에 접어든 시기로, 같은 해 12월 제17대 대통령 선거를 앞둔 시점에 5·18 영화가 세 편이나 등장했다는 점은 마치 ‘진보’ 헤게모니가 5·18이라는 사건을 경유해 대중적 차원으로 들어서는 것처럼 읽힌다. 그 중에서도 「화려한 휴가」는 “이 영화는 실제사건을 극화한 것”이라는 오프닝을 걸고 출발한 만큼 ‘역사적 사실의 완벽한 재현’이라는 평을 얻으며 730만 명을 선회하는 관객을 모으는 등 화제가 되기도 했다.^{18,19}

17 조금 더 자세히 말하면, 5·18 영화는 한국의 정치적 지형도 변화와 함께 진행된 법제화와도 맞물려 제작된 경향이 보인다. 가령 1988년 광주청문회가 열리며 5·18 청산 문제가 대두되기 시작하던 시점에는 대학생 영화그룹을 중심으로 한 「황무지」(1988), 「오! 꿈의 나라」(장산곶매)가 5·18을 어떻게 재현해낼 것인가에 대한 화두를 던졌고, 1990년에 〈광주민중화운동 관련자 보상 등에 관한 법률〉이, 1995년에 〈5·18민주화운동 등에 관한 특별법〉이 제정되면서 “한국 민주주의의 질적 전환을 가져온 계기”와 더불어 「부활의 노래」(1990), 「꽃잎」(1996), 「박하사탕」(1999)과 같은 작품들이 각각 민주화운동을 개진하는 지식인의 시선, 5·18의 잔혹함을 체험한 한 소녀의 시선, 민주화운동에서 가해자의 역할을 맡았던 남성 시선을 경유하여 5·18의 재독을 시도했다. 노무현 정부가 들어선 이후인 2004년에 제정된 〈진실·화해를 위한 과거사 정리 기본법〉은 국가폭력 사건을 시민의 참여라는 시점에서 재현한 영화 「오래된 정원」(2007), 「스카우트」(2007), 「화려한 휴가」(2007), 「슈퍼맨이었던 사나이」(2008), 「26년」(2012) 등의 탄생과 맞물렸다. 이후 10년 동안 보수 정권이 집권하며 담보상태에 들어선 국가폭력의 청산 문제는 2017년 ‘촛불정권’이 들어서며 다시 의제화되었다. 그 과정에서 「택시운전사」(2017), 「임을 위한 행진곡」(2018) 등이 연달아 개봉했다.

18 김진실, 앞의 글, 51쪽.

19 「화려한 휴가」의 누적관객수는 7,307,993명. 영화관입장권통합전산망(KOBIS) 2021.2.20.기준.

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

그러나 이 작품은 흑과 백을 명백히 분할하여 사건의 입체성을 축소하며, “역사적 사건의 다양한 요소들은 특수한 차이들로 부각되는 게 아니라 국가의 폭력에 대한 분노라는 감정에의 호소를 위한 전략으로만 활용”²⁰하고 있다는 점에서 문제적이다. 다시 말해, 작품 속에 역사적 사건을 재현한다는 것이 무엇인지에 대한 물음이 빠져있는 것이다. 그런 점에서 동시기에 개봉한 「오래된 정원」과 「스카우트」는 「화려한 휴가」의 대타항의 입장에서 국가폭력 사건의 재현 문제를 고민하는 것처럼 보인다. 두 작품은 서사의 구성양식부터 제재를 다루는 과정까지 많은 차이가 있지만, ‘80년 5월’을 우회하며 5·18을 말하고 있다는 점에서 닮아 있다. 「오래된 정원」은 미래의 시간에서 5·18을 경험한 이의 회상으로부터, 「스카우트」는 5·18 직전 시간의 광주를 조명함으로써 5·18을 다시 읽는다. 왜 이들은 ‘우회’로서 5·18을 조명하는가. 동시기에 개봉한 「화려한 휴가」가 교과서 같은 공식 기억 만들기, 즉 선과 악을 선명히 구분하며 안과 바깥 만들기에 착수한 시기에 등장한 두 작품은 어떤 함의를 갖는가. 이 차이에 대해서 말하기 전에 2007년의 5·18 영화가 지닌 공통적 특징에 대해 언급해보려 한다.

상기한 세 작품은 국가폭력 사건을 다루는 방식에 있어 유사한 내러티브 구조를 차용하고 있다. 5·18이라는 국가폭력의 사건과 멜로드라마라는 양식을 주된 축으로 쓰고 있다는 점이 그것인데, 이는 상기한 역사적 패러다임 전환과 동시에 찾아온 문화지형의 변화와도 무관치 않다. 비극이나 리얼리즘처럼 고급예술이라 여겨진 것에 비해 ‘저급’하다고 평해졌던 대중문화의 영역이 새로운 논의의 지평으로 열리면서, 대중과 밀접히 관계하던 멜로드라마가 부각된 상황과 연결되는 것이다.²¹ 개인적 파토스를 통해 사회적 격변과 그 모순을 조명하기에 유의미한 해석의 장르로 주목된 ‘과잉의 양식’으로서의 멜로드라마는 혼란한 외부적 상황 속에서 일종의 유토피아적 도덕적 확실성을 가져다 줄 수 있다는 점에서 관

20 이현승·박영석, 「2000년대 한국영화에서 재현된 국가폭력의 역사에 대한 고찰」, 『영화연구』 제58호, 한국영화학회, 2013, 340쪽.

21 68혁명 이후 서구에서 본격화된 멜로드라마에 관한 연구는 다음을 참고할 것. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, Monogram, 1972.; 피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 옮김, 『멜로드라마적 상상력: 발자크, 헨리 제임스, 멜로드라마, 그리고 과잉의 양식』, 소명출판, 2013.; 벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009.

객에게 호응을 얻어 왔다.²² 한국에서 멜로드라마가 유효한 흥행의 요소로 등장한 것 역시 1990년대 후반 무렵으로 외환위기 이후 불안해진 사회를 반영한 것이었다. 이를 ‘한국형 멜로드라마’라 칭하고자 하는데 이른바 여성의 장르로 여겨졌던 기존 멜로드라마의 문법을 한국의 상황에 맞추어 바꿨다는 점에서 특징적이기 때문이다.²³ 한국형 멜로드라마는 여성인물의 욕망과 좌절을 통해 사회문화적 갈등과 여성의 관계 맺기를 중심으로 삼는 서사에서 남성인물을 전면에 내세우고 그들의 눈물을 부각하는 방식으로 구도를 바꿔놓고 있다. 바로 그 자리에서 ‘우는 남성’이라는 표상이 등장한다. 이는 가부장적 남성성을 체현하지 못한 남성들의 서사를 멜로드라마와 접합시킴으로써 새로운 형태의 남성성을 직조하고자 시도와 한 정황과 맞물린다. 그 궤도에서 “역사의 상처를 각인하고 있는 피흘리는 투쟁적 주체로서의 남성과 따뜻하고 자기희생적인 아버지라는 두 가지 이미지”²⁴를 지닌 남성들이 나타나고, 이는 2000년대 중반 한국영화계를 잠식한다.

이러한 한국형 멜로드라마의 구도에서 크게 벗어나지 않은 채 2007년의 5·18 영화들 또한 역사적 사건과 멜로드라마를 중흥으로 배치하는 전략을 취한다. 그것은 대중의 멜로드라마적 요소에 대한 희구가 커졌기 때문이기도 하면서,

22 권은선, 「멜로드라마: 눈물과 시대의 이야기」, 문제철 외, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005.

23 ‘한국형 멜로드라마’라는 명명은 이승희가 제시한 ‘한국적 신파’라는 개념으로부터 힌트를 얻었다. 이승희는 식민지 조선의 신파(극)부터 2000년대 이후 다시 등장하기 시작한 ‘한국형 신파’까지 추적하면서, ‘신파’라는 기표 자체를 분석한다. 이승희에 따르면 ‘한국적 신파’는 “1990년대 후반 이후 한국영화의 남성젠더가 불러낸 보편성의 신화”이며, 가족주의와 민족주의를 중심축으로 삼고 잠재적 배타성을 지닌 특징을 갖는다. 이때 모성의 신화는 필수적인데, “가족주의와 민족주의는 가족/민족/국가 공동체의 안녕이 여성의 희생을 대가로 보장될 수 있다고 주장하면서도, 그 희생과 헌신에 대한 죄의식 또한 간직하기 때문이다. ‘한국적 신파’에 등장하는 ‘(남성의-인용자)눈물’의 대부분은 바로 그러한 죄의식으로부터 나온다.” 이승희, 「‘한국적 신파’ 영화와 ‘막장’ 드라마의 젠더: 2000년대 전후 ‘통속’의 두 경로」, 오혜진 외, 『원본 없는 판타지: 페미니스트 시각으로 읽는 한국 현대문화사』, 후마니타스, 2020, 302쪽.

24 주유신, 「눈물과 폭력: 남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 육체」, 『영상예술연구』 제 8권, 영상예술학회, 2006, 81쪽.

동시에 5·18이라는 사건이 지닌 특징과도 무관치 않다는 점에서 눈여겨 볼 필요가 있다. 5·18은 신군부가 정권을 장악하는 과정에서 1970년대부터 유신체제에 저항해온 지역운동역량의 기반이 잘 닦여 있던 광주를 봉쇄하며 발생한 사건이다.²⁵ 때문에 사건 속에 공존한 노동계급 및 기층 민중 사이의 내전 같은 상황, 시민군의 등장과 더불어 촉발된 민주화운동의 불씨, 신군부의 폭압 등의 면면이 광주라는 지역 외부로는 흘러나오지 못했다.²⁶ 이는 5·18을 ‘아는 자’와 ‘모르는 자’라는 구도를 만들어 내었고, 2000년대 이후 5·18 영화는 이를 인물 재현에 있어 ‘짜패’ 형태로 대우한다. 5·18의 진상을 아는 자와 모르는 자라는 짜패는 2007년의 5·18 영화에서 이성애적 사랑을 기반에 둔 여성과 남성으로 구도화된다. 이를 테면 주인공 남성이 국가폭력의 사건과 마주할 때, 그것을 보좌하거나 매개하고, 끝맺는 자리에 여성이 놓여있으며, 그 남성과 여성의 관계는 이성애 중심 멜로드라마로 통합되는 것이다. 그때 주된 서사는 남성을 보편적 주체로서 나아갈 수 있게 하기 위해 기능하는데, 그런 인물구성과 서사의 배치는 어떤 분기점을 맞은 시기에 역사를 다시 쓰고자 하는 욕망과도 연결된다. 문제는 탈근대의 시간 위에서 남성을 보편적 주체의 자리에 위치시키려 할 때, 그러니까 남성 중심 서사로 역사를 재구성하고자 의도할 때 여성은 필연적으로 타자화되어 죽거나 가정으로 돌아가고 5·18이라는 언어로 치환하기도 어려운 국가폭력의 사건 역시 배경으로 전락한다는 점이다. 그 순간 역사의 재구성과 멜로드라마는 모두 실패한다. 남는 것은 오로지 보편적 주체가 될 수 없는 남성의 자기연민에 찬 눈물뿐이라는 점에서 5·18 영화는 텅 빈 서사가 된다.

나는 이 2007년 5·18 영화의 특성 즉, ‘짜패’ 구도가 2017년의 5·18 영화에 이르면 여성을 위시한 타자를 소거하게 만드는 맹아가 된다고 가정해보려 한다. 손희정은 2010년대 이후 증가한 근현대 역사영화 속에 한국 남성 중심의 역사관을 다시 세우고자 하는 의도가 포함돼있고, 그것은 ‘브로맨스’라는 서사 구성으

25 강현아, 「5·18 민중항쟁 역사의 양면성」, 『여성이론』 제3집, 여성문화이론연구소, 2000, 123쪽.

26 조혜영, 「항쟁의 기억 혹은 기억의 항쟁: 5·18의 영화적 재현과 매개로서의 여성」, 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007, 144쪽.

로 표현된다고 지적한 바 있다.²⁷ 2017년에 개봉한 「택시운전사」 역시 그 계보에 올려놓을 수 있을 터이다. 이 글에서는 그러한 ‘브로맨스’를 가능케 하는 전제를 2000년대 이후 5·18 영화들에서 드러나는 ‘아는 자’와 ‘모르는 자’라는 구도에서 찾아보고자 한다. 2007년의 이성애 중심 멜로드라마적 관계에서 2017년의 남성 가장 간 연대로 짝패의 형태가 변화한 과정을 추적함으로써 역사영화 내외부의 내러티브에 한국의 정치적·사회적 지형 변동이 함께 재현되어 있음을 말하기 위해서다. 또한 이러한 ‘짝패’ 구도는 여성을 과잉 재현하거나 소거하는 방식으로 이루어졌음을 지적하고자 하는데, 이는 대문자 남성 중심의 역사(관)를 재편하고자 하는 과정에서 타자를 어떤 방식으로 위치 짓는지와 무관치 않다는 점에서 주목할 필요가 있다.

3 2007년의 「오래된 정원」: 우회되는 5·18과 유토피아적 가족의 재구성

1980년대 후반 이후 사회적으로는 ‘민주화’를 실현한 것처럼 느껴지는 새로운 정부가 들어섰고, 경제적으로는 미국과 소수 경제 엘리트들의 국가 개입으로 인한 신자유주의로의 전환이 시작되었다. 문화적 측면에서는 저항문화와 대중문화의 간극이 무너지고 있었으며, 대학가를 중심으로 한 ‘운동권문화’들은 발전한 기술의 영상매체를 중심으로 한 대중문화의 흐름에 수렴될 수 있는 상황이 펼쳐지기도 했다. 1990년대 후반 외환위기를 맞이하면서부터 사회는 신자유주의의 도래와 함께 찾아든 불안을 소화해야 했고, 그 자리에서 역사란, 죽음이란, 운동이란 무엇인지 물을 기회는 찾아들었다. 정권의 이양에 따른 정치적 지형도의 변화, 대중매체의 발전과 그로부터 문화를 향유하는 중산층 관객의 부상과 같은 요소들은 5·18 영화 같은 역사영화를 제작하는 과정에서도 간과할 수 없는 요소가 됐다. 역사적 사건을 어떤 내러티브로 바꾸어 대중매체를 통해 전달해야 할지

27 공교롭게도 문재인 정부 이후, 특히 2017년의 한국영화계에는 ‘임진왜란-병자호란-조선 후기-구한말-식민지기-해방직전-1980년의 광주-1987년의 6·10항쟁’을 다룬 작품들이 연달아 등장했다. 이를 손희정은 “스크린 위에서 한국사를 다시 쓰고 있었다고 과언이 아니”라고 평한다. 손희정, 「촛불혁명의 브로맨스: 2010년대 한국의 내셔널 시네마와 정치적 상상력」, 『민족문화사연구』 제68집, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2018, 527쪽.

가 문제가 되었기 때문이다. 그런 맥락에서 1980-90년대 무렵 제작된 5·18 영화처럼 여성 인물을 역사적 희생양으로 위치 짓고, 그로부터 과거의 국가폭력 사건에 대한 반성과 기억을 요구하는 작품은 더 이상 역사영화로서 관객에게 희구되기 어려웠다. 그보다 광범하게 공감될 수 있었던 것은 우연하게 찾아든 국가폭력의 사건으로 인해 개인적 삶이 송두리째 바뀐 소시민이 끝까지 전선을 지키는 서사였다. 「화려한 휴가」가 바로 그 예시일 것이다.

반면, 「오래된 정원」은 처음부터 5·18을 우회하는 수사 전략을 취함으로써 대중에게 공감을 얻고자 했다.²⁸ 이 작품을 거칠게 정리하자면, 한 남성이 민주화 운동의 주모자로 체포되어 투옥된 시간 동안 그를 기다리며 죽어간 여성에 대한 이야기라 할 수 있다. 동명의 원작소설은 운동권 남성의 후일담을 주되게 다루고 있으나, 영화는 두 남녀의 멜로드라마를 부각하면서 남성이 떠난 자리에서 분투하는 여성의 삶을 주목하는 형태로 재구성됐다. 이러한 서사 전략에 대해서는 다음의 장면분석과 함께 살펴보고자 한다.

「오래된 정원」은 80년대 운동권이었던 오현우(지진희 분)가 16년 8개월 만에 출소하며 시작된다. 오현우가 출소한 시간은 97년 언저리로 IMF가 시작될 무렵이다. 90년대를 지나면서 사회의 분위기는 많이 변해 있어 오현우는 혼란스럽다. 떠나는 아들의 바짓가랑이를 붙들고 울던 집 안의 어머니는 강남에서 부동산으로 돈을 벌어들인 부자가 되어 있고, 함께 운동하던 이들은 “인생은 길고 혁명은 짧”다고 일갈하며, 한 자리 쟁겨야 한다고 말하는 자본주의자로 변했다. 이때 오현우는 운동의 주모자인 자신에게 도피처를 제공해준 과거의 한윤희(염정아 분)를 떠올린다. 이윽고 그는 다시 도피처, 한윤희와 함께 살았던 정원으로 되돌아간다. 머리가 희끗해진 97년의 오현우는 마치 과거를 돌이키고 싶기라도 한 듯 오랫동안 빈 집을 쓸고 닦다 한윤희의 기록을 발견한다. 그곳에서 들려오는 한윤희의 첫 목소리는 오현우와의 첫 만남으로 시간을 되돌려놓는다. 시골에서 미술 선생님을 하던 한윤희는 도망치던 오현우와의 만남을 이렇게 회술한다. “당

28 「오래된 정원」의 임상수 감독 역시 이 작품에 대해 다음과 같이 말한다. 그는 한 인터뷰에서 “정치적·사회적인 배경은 영화의 배경음처럼 슬쩍 걸쳐두고 러브 스토리에 집중했다”면서 “소설 속 정치·사회적 분위기는 각색하는 과정에서 거의 버렸다”고 제작의도를 설명한다. 「〈인터뷰〉 영화 ‘오래된 정원’ 임상수, 『연합뉴스』, 2006.03.25.

신 첫인상 그리 나쁘지 않았어요. 젊은 시절 우리 아버지 같기도 하구. 난 사실 이 지루한 시골구석에서 뭘 일이 일어나길 기다리고 있었던 것 같아요. 거기에 당선이 걸려든 거고. 어쨌든 풍문으로만 알던 세상 속으로 내 온 몸이 들어가 버린 느낌이었을까. 나쁘지 않았어요.” 그러니까 5·18을 일본의 방송사(NHK)에서 보도한 광주 비디오로 처음 접한 한윤희(모르는 자)는 사건을 직접 경험한 오현우(아는 자)와 만나며 운동에 접속하게 되었다고 스스로 언급하고 있는 셈이다. 이후 한윤희는 5·18이나 운동과 직접 만나지는 않지만, 오현우를 경유하여 자신의 삶 전반을 사건에 투신하게 된다.²⁹

어느 날 오현우는 미술교사인 한윤희에게 학교를 가지 않고 자신과 따라 나설 것을 제안한다. 영문을 모르던 한윤희는 그 날이 작년의 그날, 그러니까 전남도청에서 마지막 발포가 있었던 날이었음을 오현우를 통해 알게 된다. 같은 날 저녁 오현우는 술에 취해 하늘을 바라보며 별 아래에서 부끄러움에 몸서리친다. 한윤희는 그런 오현우를 끌어안으며, 그를 위로하고 대신 눈물 흘린다. 그 후 오현우는 서울로 돌아가 피신한 동료들을 만나며 도망친 자신의 처지에 비겁함을 느끼고, 도피처인 정원을 떠나고자 생각한다. 한윤희는 그런 오현우의 변화를 감지한 듯 “지금 여기 있을 때만이라도 나만 생각해주면 안” 되겠냐며 붙잡는다. 그러나 오현우는 기어코 운동의 현장에 남겨둔 동료에 대한 죄책감으로 다시 서울로 돌아가고자 했고, 그런 오현우를 떠나보내며 한윤희는 이렇게 말한다. “숨겨줘, 재워줘, 먹여줘, 몸 줘. 왜 가니 네가.” 한윤희는 오현우에게 도피처를 제공했을 뿐 아니라, 몸을 섞으며 그를 위로하고, 함께 울었다. 남성보다 공적 영역에 대한 지식이 적은 여성이 성적으로 남성을 위로한다는 이미지는 비약하자면 한편으로는 여성의 신체를 성애화의 영역에 들이면서 다른 한편으로는 남성을 돌봐주는 모성적 이미지를 함께 갖는다고 할 수 있다. 전자는 젊은 여성의 신체를 섹슈얼하

29 이런 형상은 다른 5·18 영화에서도 반복적으로 재현된다. 이를테면 영화 「스카우트」 속 호창(임창정 분) 역시 운동이라곤 야구밖에 모르는 인물로 그려지며, 그는 첫사랑이었던 운동권 출신 세영(엄지원 분)과 재회하는 것으로 운동(movement)에 접근하게 된다. 이는 5·18을 비정치적이라고 여겨지는 관계, 이른바 멜로드라마적인 관계를 통해 말하고자 하는 내러티브상 장치이며, 궁극적으로 사랑이라는 사적 서사를 지나 5·18이라는 사건을 말하기 위한 전략이라고 할 수 있다.

게 강조해 시각적 쾌락(visual pleasure)을 선사하고, 후자는 여성 인물을 신성화 하며 사회적으로 상처받은 남성의 영혼을 보살피는 효과를 낳는다. 실제로 「오래된 정원」에서 한윤희는 몇 번이나 벗거나 속옷만 입은 모습으로 운동권 남성(들)과 잠자리를 갖는데, 그 후 남성들은 모두 공격 영역으로 돌아가고 한윤희는 홀로 남겨진다.

예컨대 오현우가 투옥된 후에도 계속해서 운동권 학생들을 숨겨주었던 한윤희의 모습을 보자. 한윤희는 여공으로 위장 취업한 미경(김유리 분)과 오현우의 후배이자 운동권 대학생인 주영작(윤희석 분)과 친밀한 관계를 맺는다. 그러나 이는 오래가지 못하는데, 미경이 노동권을 보장하라는 시위 가운데 분신자살을 했기 때문이다. 온 몸이 불에 휩싸인 채 건물 옥상에서 떨어져 죽은 미경은 길바닥에 불탄 신체의 흔적을 남긴다.³⁰ 미경의 죽음을 접한 한윤희는 영작을 끌고가 미경이 죽은 자리 위에 누워보라 지시한다. 그리곤 죽어가며 “엄마, 뜨겁다.”라 내뱉은 미경의 마지막 말에 답이라도 하듯, “미경이가 어땠겠냐. 얼마나 뜨겁고, 얼마나 무섭고, 얼마나 외로웠겠냐”고 일갈한다. 영작은 미경의 자리에 누워 자신의 얼굴에 침을 뱉으며 오염한다. 이는 한윤희가 영작에게 미경의 삶을 짐작할 기회를 주며 자신의 비겁함을 회계할 기회를 제공하는 장면이라는 점에서 주의 깊게 볼 필요가 있다. 그리고 바로 다음의 시퀀스를 함께 보면, 한윤희의 역할이 무엇인지 한층 선명해진다. 한윤희가 영작과 술을 마시며 운동이 무엇인지, 자신이 살아갈 길은 무엇인지 대화를 나누는 장면으로 넘어가기 때문이다. 그곳에서 한윤희는 영작에게 “인생 길어, 역사는 더 길어. 겸손하자. 상황은 바뀌기 마련이고, 그때는 또 그때 할 일이 있는 거야. 지금이 다가 아니라”고 말한다. 그러면서 운동을 그만 두고 자신의 길을 가라고 제언한다. 이 때 한윤희는 옷을 벗고 영작을 안아주는데, 여기서 다시 섹슈얼한 신체로 남성을 치유하는 여성의 형상은 반복된다. 그리고 또 하나, 여성에게 위로를 받은 남성은 운동을 하러 떠난다는

30 「오래된 정원」 전반에서 시위는 운동권의 폭력성을 강조하는 형태로 구성된다는 점 역시 주목이 필요하다. 이를테면 운동권들이 던진 화염병에 맞아 전경들이 불붙는 장면이나, 여성노동자의 분신을 보여줌으로써 운동의 폭력성을 스펙터클화하고, 그곳에서 운동은 함께 하거나 대의를 실현하기 위한 것이 아닌 고립된 투쟁으로 형상화된다. 이는 작품 속에서 국가폭력의 사건이나 역사를 일종의 폭력 행위로 바꾸어 놓는 역할을 담당하게 된다.

점까지 오현우와의 관계처럼 반복된다.

흥미로운 점은 영작을 보내면서 발화하는 한윤희의 목소리다. 한윤희는 자신과의 잠자리 이후 다시 운동으로 향하는 영작의 뒷모습을 지켜보다 카메라를 똑바로 바라보며 “현우씨 나 웃기죠?”라 자조한다. 그것은 한윤희 자신이 스스로의 행위가 남성을 보듬는 데 머물러 있다는 점을 알고 있으면서도, 그 행위의 굴레를 벗어나지 못하는 딜레마를 드러낸다. 이를 증명이라도 하듯 젊은 시절 한윤희가 몸으로 남성들을 치유한다면, 나이가 들어 암에 걸린 후에는 가족을 한 데 그러모으는 모성의 이미지로 강화된다. 한윤희의 삶은 젊은 시절과 나이 든 시기로 이분되어, 전자는 성적 대상으로 후자는 모성으로 구획된다. 이를 통해 5·18이라는 사건을 경험한 남성에게 의해 지속적으로 매여 있으면서도, 공적 영역으로는 나아가지 못하는 여성의 자리를 한윤희는 대리하게 된다. 말을 바꾸면, 한윤희의 생애는 낭만적 사랑으로부터 가족의 자리로 옮겨가는 것으로 묘사된다고도 할 수 있을 것이다. 그곳에서 오현우의 자리는 오로지 사랑과 가족의 출발에만 존재할 뿐이다. 그러나 오현우는 한윤희가 암으로 죽게 된 후에 출소하여 딸과 만나며, 사랑과 가족의 유지에 생애를 바친 한윤희의 결과물을 단물만 빼어 먹듯 가로챈다. 한윤희가 죽어가며 그려낸 가족그림을 그녀 대신 딸에게 전달하며 아버지의 자리로 돌아가기 때문이다. 여기서 잠시 한윤희가 남긴 기록물에 대해 말해보자.

한윤희는 영화 전반에서 계속해서 무언가 기록하는 존재로 묘사된다. 오현우가 부재한 시기 자신의 삶에 대해 글로 쓰고, 죽기 직전에는 유언과 유사한 편지를 남기며, 젊은 시절 아버지의 모습을 그려본다. 그리고 최종적으로는 가족사진처럼 보이는 그림을 남긴다. 작중에서 오현우가 딸에게 전하는 그림은 병색이 완연한 자신의 모습과 고등학교 시절의 오현우만이 담긴 것처럼 보이는데, 영화의 엔딩장면에서 그 그림은 이룰 수 없는 가족을 담은 것으로 바뀌어 있다. 카메라는 [젊은 시절의 아버지-한윤희와 오현우의 젊은 딸-나이 든 한윤희의 어머니-젊은 시절의 한윤희-병마와 싸우던 한윤희-젊은 시절의 오현우]를 순차적으로 따라가며 하나의 가족을 완성시킨다. 이를 두고 조혜영은 “이데올로기의 신념, 역사적 사명을 위해 역사와 단절되었던 남자들은 모두 젊은 시절의 그림인 반면 그 역사를 살아간 여자들은 성숙함을 머금은 채 나이가 들어있다. 그녀들은 역

사를 매개하고 사라지는 것이 아니라 그 곳에서 살고 있으며, 그 매개의 주체가 자 행위자임을 그림은 단적으로 드러낸다.”³¹고 평한다. 그러나 조혜영 스스로도 지적하듯이, 그 매개의 자리가 언제나 ‘가족’이라는 점에 대해서는 재고가 필요하다. 그런 면에서 유토피아적인 가족그림의 처음과 끝이 젊은 시절의 아버지와 오현우로 장식되고 있는 것은 가족 내에서 여성의 연대기가 그려지고 있다고 하더라도 이를 완성시키는 이는 최종적으로 대의를 짊어지며 죽거나 그 경험을 한 젊은 남성 주체라는 점을 일러준다. 여성의 연대기는 언제나 남성 가장의 그림자가 드리운 가족 내부에서만 실현가능하다는 점을 은유한다고도 볼 수 있기 때문이다.

이때 한윤희가 ‘기록하는 여성’이라는 점은 80년대 이후 여성운동 진영에서 여성을 공적 영역과 맞게 하기 위한 시도를 거듭했던 여성들의 기록행위와 다르다. 공적 역사를 우회하고, 그 영향권 아래에서 삶이 재편되었다는 점을 가족의 역사로 바꾸어 쓰는 역할을 도맡는 여성의 기록이기 때문이다. 그 기록은 신자유주의의 도래 이후 방황하는 남성을 다시 역사의 자리로 옮겨놓기 위한 장치로 사용되며, 이때 남성은 여성의 기록을 손에 쥐고 다른 여성에게 그것을 전달하며 아버지라는 변화한 사회의 공동체로 진입한다. 탈근대 이후의 역사가 분절되어 하나의 선을 그릴 수 없게 되었다 말할 수 있다면, 그 순간 남성이 주체가 될 수 있는 자리는 적어도 한국사회에서는 국가의 최소 단위인 가족 공동체가 된다. 그리고 가족으로 남성을 돌려보내는 일을 도맡는 여성의 대우가 한윤희라 할 수 있겠다. 그래서 기록하는 자로서의 역할이 끝났을 때, 그러니까 남성을 아버지의 자리로 돌려놓을 수 있을 때 그리고 돌려놓기 위해서 한윤희는 과거로 사료되는 역사의 병증을 끌어안고 죽는다. 한윤희의 암과 죽음은 그렇게 이해되어야 할 것이다. 외부적 요인으로 인해 곤경에 빠진 남성들을 위로하고 그들을 다시 공적 영역으로 내보낼 뿐 아니라, 그들을 다시 사적 영역으로 간주되는 일상과 가족으로 돌아오게 하는 매개의 역할로 생애를 보낸 한윤희는 궁극적으로는 유령이 되어 가족의 주변을 떠돌 뿐이다. 오현우와 딸이 만나는 자리에서 한윤희가 맴도는 장면은 그래서 기억되어야 한다.

31 조혜영, 앞의 글, 168쪽.

4 2017년의 「택시운전사」: 멜로드라마적 짝패에서 남성 간 연대로

한 발 더 나아가자면, 운동권 남성의 자리를 확보해주어야 하는 당위가 사라지게 되면 한윤희에 빚대어진 두 가지 여성의 이미지(섹슈얼한 여성, 모성적 여성)는 소거된다. 그 결과물을 「택시운전사」에 등장하는 가장의 이미지와 겹쳐보기를 제안해본다. 잘 알려졌다시피 「택시운전사」는 5·18의 참상을 해외에 알린 위르겐 힌츠페터 외신기자(토마스 크레치만 분)와 그를 태우고 광주로 향한 택시운전사 김만섭(송강호 분)의 이야기를 다룬 작품이다. 소시민의 전형처럼 보이는 택시운전사 김만섭은 딸을 홀로 키우는 가장으로 등장한다. 김만섭은 80년대의 다른 아버지들과 달리 딸의 흘러내린 머리를 제대로 묶을 수 있고, 딸의 신발 사이즈를 알고 있으며, 딸에게 “미안해”라는 말을 망설이지 않고 전할 수 있을 뿐 아니라, 딸에게 쓴 소리 한 번 하지 못하는 그런 다정다감한 아버지로 묘사된다. 여기서 흥미로운 것은 김만섭의 모티브인 실존 인물 김사복의 실제 가족 구성원은 아내와 두 아들로 이루어져있다는 점이다.³² 그렇다면 김만섭은 왜 ‘홀로’ ‘딸’을 키우는 가장으로 설정되어야만 했을까.

우선 김만섭이 한국사회 재현장의 두 가지 남성(성)에 대한 이미지를 지니고 있음을 지적해야 할 듯하다. 김만섭은 1990년대 후반 이후 등장하기 시작한 ‘우는 남성’의 이미지와 2010년대 이후 한국의 대중문화에서 자주 나타난 ‘딸바보’의 면을 함께 차용하고 있다. 그리고 그 구성에 ‘딸’이 필수적인 요소로 기능하게 되는데, 그 예시로서 김만섭이 눈물 흘리는 두 장면을 보자. 하나는 김만섭이 광주의 상황이 점차 심각해지자 5·18의 진실을 알리기 위해 광주로 향한 독일기자 위르겐 힌츠페터에게 녀두리를 한 후 홀로 서울로 떠나고자 시도하는 장면이다. 불 꺼진 방에서 힌츠페터와 단 둘이 있던 김만섭은 병에 걸려 아내가 죽게 된 경

32 영화 「택시운전사」가 개봉한 이후 자신이 김사복의 아들이라는 김승필 씨가 등장했고, 그는 김사복과 힌츠페터가 함께 찍힌 당시의 사진을 공개했다. 힌츠페터의 가족에게 해당 사진을 확인한 결과 사진 속 주인공은 힌츠페터가 맞는 것으로 알려졌다. 김사복의 가족구성원에 대한 내용은 김승필 씨의 인터뷰를 참고한 것이다. 「「택시운전사」 측 “故 힌츠페터 사진 맞아…부인에게 사실 확인”」, 『스포츠동아』, 2017.9.6.; 「「택시운전사」 김사복 아들 인터뷰…“父, “민주화 열망으로 광주行”」, 『스포츠동아』, 2018.5.2.

위를 털어놓으며 “우리 딸한테는 나밖에 없”다고 오열한다. 힌츠페터는 김만섭의 말을 알아듣지는 못하지만 일전에 그가 홀로 딸을 키운다는 말을 들은 적이 있기에, 몰래 빠져나가는 김만섭을 모른 채한다. 그리고 또 다른 장면은 그렇게 도망치듯 빠져나간 김만섭이 서울로 가는 길과 광주로 가는 길의 갈림길에 섰을 때다. 홀로 남은 딸을 생각하면 힌츠페터를 외면하고 서울로 가는 것이 당연할 터이지만, 그는 “아빠 어떡하지, 아빠 어떡해”라는 말을 내뱉으며 눈물을 흘리다 결국 광주로 되돌아가길 택한다. 이 두 장면에서 김만섭의 딸은 아버지의 남성성을 회복하는 역할을 도맡는다. 김만섭은 딸의 소중함을 반복해서 되뇌임으로서 ‘보호하는 아버지’로서의 가부장 자리를 분명히 할 뿐 아니라 ‘영웅’이 되기도 한다. 힌츠페터와의 의리를 위해, 더 넓게는 국가폭력의 상황에 처한 다른 이들과의 관계를 위해 다시 광주로 돌아가길 택하는 일은 꼭 지켜야 하는 소중한 딸을 포기할 각오를 동반하기 때문이다. 그 자리에서 김만섭은 평범한 ‘딸바보’ 아버지에서 대의를 택할 줄 아는 영웅적인 남성이 된다. 그리고 딸은 김만섭의 남성성을 남성 간 연대로 환원시키는 데 필요한 제물의 자리에 놓인다. 다시 말해 “연약하고 보호해야 할 대상인 ‘어린 딸’은 아버지의 서사를 완성하는 데 사용”³³되는 것이다. 그렇다면 어떻게 ‘딸’은 아버지의 서사를 완성하는가. 딸을 바꾸면 이렇게도 질문할 수 있겠다. 왜 ‘딸’이 아버지의 서사를 완성하여야 하는가.

이러한 질문에 답하기 위해서는 역사적 사건의 재현 문제에 있어서 ‘아버지-딸’이라는 구도가 2000년대 이후부터 부각된 형상이라는 점을 눈여겨 볼 필요가 있다. 한국의 근현대사는 해방 이후부터 지속적으로 “연좌제를 가능하게 한 이데올로기적 장치”³⁴로부터 결박되어있었다. 이혜령은 삼대(三代)에 걸쳐 이어지는 역사적 상흔의 형상이 80년대 이후 폭발적인 변혁운동과 맞물리며 대중적 차원에서 재의미화되었다고 지적한다. 예컨대 1980년대 이후 재현의 영역에서 도드라지게 등장하는 빨치산 아버지의 형상은 한편으로는 80년대 청년 운동권이 희구했던 사회주의의 형상을 소화하고 다른 한편으로는 “젊은 청년 세대가 자신의

33 허윤, 「‘딸바보’ 시대의 여성혐오: 아버지 상(father figure)의 변모를 통해 살펴 본 2000년대 한국의 남성성」, 『대중서사연구』 제22권 제4호, 대중서사학회, 2016, 304쪽.

34 이혜령, 「빨치산과 친일파: 어떤 역사 형상의 종언과 미래에 대하여」, 『대동문화연구』 제100권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2017, 450쪽.

가족을 매개하여 역사와 조우하는 서사와 형상”³⁵을 말할 수 있게 해주었다. 그 자리에서 80년대 청년들은 반공체제와 함께 구조화된 연좌제로 인해 발언할 수 없었던 빨치산 아버지의 존재를 복권할 수 있게 되었다. 자신의 삶에 장애를 물려주었던 아버지를 증오하였던 청년들이 역사의 이름으로 아버지를 돌려놓으면서 가족-역사와 만나게 된 것이다. 이것이 1980년대 후반부터 1990년대의 일이라면, 그때 아버지를 역사의 자리로 돌려놓은 청년들이 아버지가 되어 역사의 주인공으로 등장하기 시작한 것이 2000년대 이후의 일이라고 할 수 있다. 2000년대 이후의 아버지들은 더 이상 그들의 아버지처럼 자신의 자리를 인정받기 위해 투쟁하지 않아도 되었다. 신자유주의적 패러다임의 변화가 찾아오고 민주주의의 안정화라는 사회적 기조가 등장한 이후 과거의 병증은 완결된 것으로 여겨질 수 있었기 때문이다. 이러한 아버지들은 자신의 아버지로부터 이어진 과거의 고리를 끊어내고 새롭게 재편된 역사(관) 위에서 주인공의 자리로 진입하고자 했다. 이때 필요한 대상은 언젠가 자신의 자리를 대체하여 아버지의 과거를 심문할 존재(아들)가 아니라 아버지의 역사적 문제를 몰라도 되는 존재, 더 정확히는 역사적 문제를 모르기 때문에 비정치적이라고 여겨지는 존재(딸)인 것이다. 아버지가 써온 역사에 의구심을 품지 않으면서, 아버지가 짊어진 과거를 모르기 때문에 아버지를 더 극적인 주인공으로 만들 수 있는 존재. 그것은 오로지 ‘어린 딸’만이 수행 가능한 것이다. 5·18의 현장에서 살아 돌아온 김만섭이 눈물을 흘리자, 그를 끌어안으며 “아빠, 왜 울어?”라고 묻는 11살 김은정(유은미 분)이 그 예시를 보여준다 할 수 있겠다. 이러한 김만섭의 서사를 부각하기 위해서는 더 이상 「오래된 정원」 속 한윤희와 같은 인물이 필요치 않다. 김만섭은 누군가에게 자신의 행위를 정당화 받아야 할 이유가 없는, 그러니까 빨치산의 아들이나 운동권이 아닌 소시민 가장일 뿐이기 때문이다. 게다가 김만섭은 한윤희가 도맡은 모성의 역할까지 가장의 이름으로 함께 취하면서 여성인물의 자리를 철저히 배제할 수 있게 되었다. 김만섭이 섬세하게 딸의 머리를 묶어주며 예쁜 리본을 매어 줄 수 있는 새로운 형태의 가장이라는 점을 떠올려보면 좋겠다.

요컨대 「오래된 정원」이 과잉된 형상이라 할지라도 남성의 배후에서 가정의

35 위의 글, 454쪽.

기둥이 된 여성의 삶을 회상하는 형식으로나마 쫓아가고 서사화하길 시도하는 반면 「택시운전사」는 대부분의 여성을 지우고 딸만을 등장시켜 가장의 어려움과 영웅적 면모를 부각한다. 그렇게 2010년대 역사영화 속 여성 인물은 남성의 역사를 보좌할 뿐 아니라 강화하는 역할을 도맡게 된다. 2007년의 역사영화들이 비록 가정으로 되돌려 보낸다는 한계를 포함한다 하더라도 여성 인물에게 목소리를 부여한 것과 비교하면 2017년의 역사영화는 한층 강화된 형태의 대문자 남성 역사쓰기를 여성의 목소리를 배제하며 수행한다고 할 수 있다.

그리고 나는 이러한 「택시운전사」의 강력한 남성 소시민 내러티브가 「오래된 정원」의 한국형 멜로드라마와 무관치 않다고 생각한다. 2007년의 5·18 영화 속 한국형 멜로드라마는 5·18을 우회하기 위한 전략으로 이성애 중심의 연애관계를 가족의 서사로 바꾸어놓으면서, 멜로드라마는 실패할지언정 가족이라는 공동체는 취하는 형태로 끝맺는다. 그 자리에서 남성들은 사랑에 의해서든 정의감에 의해서든 대의의 공간인 공적 영역으로 들어서는 반면, 여성들은 온 생애를 사건에 휘말린 채 삶을 보낸다 하더라도 가족 안에서 죽는다. 그것은 비장하기보다 안온하게 읽히는데, 마치 가족을 위한 여성의 삶이 올바른 자리인 것처럼 보이기 때문이다. 그러나 가족이라는 형상 자체에 대한 질문을 던지지 않는 방식으로 성급하게 여성을 가족을 위한 존재로 그려내고, 남성을 가장의 자리로 옮겨 놓을 때, 여성의 삶은 당위가 되어 서사 뒤편으로 밀쳐지고, 남성은 사적 영역과 공적 영역을 오가며 매개자로 위치지어지게 된다. 기존에 역사의 매개자가 한윤희와 같은 형상을 지녔다면, 이제는 공과 사를 오갈 수 있는 남성이 역사의 매개자와 주체 자리를 모두 꿰차며 여성을 위시한 타자를 배제한다. 그리고 그 상태로 시간이 흘러 운동이나 혁명이 기념행위를 통해 공식 역사가 되고, 완결된 재현물을 통해 망각의 서사가 된 때가 찾아오면, 남성만이 서사의 주체가 될 수 있게 된다. 그들이야말로 국가와 가족 그리고 개인을 모두 관장할 수 있는 주인공일 수 있기 때문이다. 이는 역사적 주체에 대한 상상력이 현실사회의 남성연대에 기반한 것과는 무관치 않다.³⁶ 2007년의 5·18 영화가 5·18을 대유하는 ‘아는 자와 모르는 자’ 페어를 이성애 기반의 남녀 구도로 묶어내려 시도한 것이 2017년에 이

36 손희정, 앞의 글, 529-530쪽.

르러 이미 아내가 있는 것으로 상상되는 남성 간 연대로, 그리고 궁극적으로는 아버지-딸이라는 짝패로 변화한 것은 그 때문일 터이다.

5 나가며

지금까지 2000년대 이후의 5·18 영화 두 편의 여성 인물 재현 양상을 분석하고 그로부터 새로운 형태의 대문자 남성 중심 역사(관)가 직조되는 방식을 살펴보았다. 2007년의 5·18 영화에서 주축으로 사용된 한국형 멜로드라마는 한편으로는 5·18이라는 사건을 대유하는 짝패를 남녀 한 쌍으로 구성하고, 다른 한편으로는 대의의 자리에 있던 남성을 가족으로 돌려보내는 내러티브를 구축했다. 이는 여성을 서사의 주된 목소리로 앞세우면서도 사랑과 가족으로 귀결시킴으로써 역설적으로 여성들을 몇 중의 의미에서 타자화하는 결과를 낳는다. 결코 여성은 사건의 현장에 놓이지 못한다는 점에서, 실제 사건의 당사자인 여성을 다시 지운다는 점에서, 여성이 ‘국민’으로 상정되는 순간은 사건의 현장이 아닌 가정이나 사랑의 영역에 자리할 때뿐이라는 점에서 그러하다. 그들은 다시 남성 중심의 역사관을 보충하는 역할을 도맡는데, 그것은 신자유주의적인 전회 이후에 다시 쓰고자 하는 역사와 맞닿아있다.

기실 ‘사건’을 경험한 이의 가족이란 그것을 결코 잊을 수 없는 것인데, 마치 「오래된 정원」 속 가족들은 그 역사적 순간으로부터 자유로울 수 있을 듯한 희망을 안은 채 완성된다. 이런 유토피아적 상상력은 5·18을 닫힌 결말로 만듦으로써 신자유주의의 도래를 마주해야 한다는 선언으로 읽힌다. 5·18은 끝났으며, 우리의 최소 단위의 공동체는 운동으로 연결된 동지가 아니라 ‘가족’이 되어야 한다는 표지이기도 할 것이다. 이러한 내러티브는 보편적 주체로서의 역사적 주인공 자리에 남성을 앉히기 위해 여성을 후경화·타자화할 뿐만 아니라, ‘사건’의 본질을 망각하게 하는 효과를 낳는다. 가족이 완성되는 순간 ‘사건’은 현재까지 영향을 미치지 못하고 과거의 것으로 완결되기 때문이다. 또한 이러한 텅 빈 서사로서의 5·18 영화는 궁극적으로 남성 주인공을 장애물을 뛰어넘고 사랑을 쟁취하고자 하는 멜로드라마의 주인공으로도, 우연하게 닥친 국가폭력 사건 아래에서 정의를 위해 투신하는 비장미를 갖춘 주체적 인물로도 그려낼 수 없다는 점에서 어

떤 곤경을 드러낸다. 그곳에서 남성은 일상으로 들어서기 위해 여성을 발판삼아 가정으로 향할 뿐이다. 문제는 이러한 내러티브의 결과 즉, 한국형 멜로드라마는 실패하지만 가족은 완성된다는 점에 있다. 가족이 국가의 최소단위라는 점, 신자유주의 시대 이후 개인이 돌아갈 유일한 공동체라는 점을 감안한다면, 이 가족이 국민국가 내러티브 혹은 공적 영역과 닿아있는 지점이라고 할 수 있을 터이다. 그렇다 할 때 가족의 완성은 관객으로 하여금 사랑의 실패에서 비롯된 안타까움은 소거시키고, 대의의 성공으로 읽혀 카타르시스를 느끼게 한다. 이런 결말은 최종적으로 5·18을 위시한 역사적 사건에 대한 발화를 어디에도 허용하지 않고, ‘사건’의 기억을 나누어 갖는 것이 아니라 매끄럽게 봉합하고 닫아버리게 만든다. 그렇게 2007년의 5·18 영화들은 말하기 어려운 ‘사건’을 배경으로 쓰고, 여성을 타자화하며 가족과 국가 그리고 역사의 중심에 남성(성)을 돌려놓고자 시도한 셈이다. 그리고 이는 2017년에 이르러 한편으로는 남성 가장을 주축으로 하는 가족을 기본 전제로 설정하고, 다른 한편으로는 브로맨스적 상상력과 공명하며 이우고 여성을 소거하는 데 이른다는 점에서 지금 다시 고민해야 할 문제이다. ‘사건’이 봉합됨으로써 타자가 되어버린 이들을 다시 말하고 그들의 기억을 나누어 가질 가능성을 모색하기 위해서 말이다.

참고문헌

기본자료

영화 「박하사탕」, 「화려한 휴가」, 「오래된 정원」, 「스카우트」, 「택시운전사」

단행본

사카이 나오키, 최정옥 역, 『일본, 영상, 미국: 공감의 공동체와 제국적 국민주의』, 그린비, 2008, 199-238쪽.

오카 마리(岡真理), 김병구 역, 『기억·서사』, 소명출판, 2004, 3-194쪽.

벤 싱어, 이위정 역, 『멜로드라마와 모더니티』, 문학동네, 2009, 9-436쪽.

피터 브룩스, 이승희·이혜령·최승연 역, 『멜로드라마적 상상력: 발자크, 헨리 제임스, 멜로드라마, 그리고 과잉의 양식』, 소명출판, 2013, 3-58쪽.

논문

- 강현아, 「5·18 민주항쟁 역사의 양면성」, 『여성이론』 제3집, 여성문화이론연구소, 2000, 120-148쪽.
- 권은선, 「멜로드라마: 눈물과 시대의 이야기」, 문재철 외, 『대중영화와 현대사회』, 소도, 2005, 49-66쪽.
- 김진실, 「‘오월 광주’의 영화콘텐츠화 연구: 「박하사탕」, 「화려한 휴가」, 「택시운전사」를 중심으로」, 원광대학교 석사학위논문, 2019, 1-122쪽.
- 박명진, 「한국 영화의 역사 재현 방식: 광주 항쟁 소재 영화를 중심으로」, 『국제어문』 제41호, 국제어문학회, 2007, 217-254쪽.
- 배경민, 「역사영화의 정치적 무의식 연구: 1987년 이후 한국영화를 중심으로」, 동국대학교 박사학위논문, 2008, 1-156쪽.
- 배주연, 「5·18 민주화운동의 영화적 재현: 광주 비디오향을 넘어 다시, 광주로」, 『문학들』 제59호, 심미안, 2020, 41-58쪽.
- 손희정, 「21세기 한국 영화와 네이션」, 중앙대학교 첨단영상대학원 박사학위논문, 2014, 1-203쪽.
- _____, 「촛불혁명의 브로맨스: 2010년대 한국의 내셔널 시네마와 정치적 상상력」, 『민족문화사연구』 제68집, 민족문화사학회·민족문화사연구소, 2018, 521-548쪽.
- 이승희, 「‘한국적 신파’ 영화와 ‘막장’ 드라마의 젠더: 2000년대 전후 ‘통속’의 두 경로」, 오혜진 외, 『원본 없는 판타지: 페미니스트 시각으로 읽는 한국 현대문화사』, 후마니타스, 2020, 287-323쪽.
- 이영재, 「서평: 유령을 보(지 않는)는 사람-일본인은 분절가능하며, 분절해도 좋은가-酒井直樹 『日本/映像/米國-共感の共同體と帝國的國民主義』(청토사(靑土社), 2007)」, 『사이(SAI)』 제3권, 국제한국문화학회, 2007, 351-369쪽.
- 이현승·박영석, 「2000년대 한국영화에서 재현된 국가폭력의 역사에 대한 고찰」, 『영화연구』 제58호, 한국영화학회, 2013, 333-360쪽.
- 이현진, 「5·18영화의 전개와 재현양상 연구: 영화의 역사서술 가능성을 중심으로」, 한양대학교 석사학위논문, 2009, 1-107쪽.
- 이혜령, 「빨치산과 친일파: 어떤 역사 형상의 종언과 미래에 대하여」, 『대동문화

- 연구』 제100권, 성균관대학교 대동문화연구원, 2017, 445-475쪽.
- 주혜영, 「항쟁의 기억 혹은 기억의 항쟁: 5·18의 영화적 재현과 매개로서의 여성」, 『여성문학연구』 제17호, 한국여성문학학회, 2007, 139-174쪽.
- 주유신, 「눈물과 폭력: 남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 육체」, 『영상예술연구』 제8권, 영상예술학회, 2006, 61-89쪽.
- 천정환, 「‘역사전쟁’과 역사영화 전쟁」, 『촛불 이후, K-민주주의와 문화정치』, 2020, 188-231쪽.
- 최정기, 「과거청산에서의 기억 전쟁과 이행기 정의의 난점들: 광주민주화운동 관련 보상과 피해자의 트라우마를 중심으로」, 『지역사회연구』 제14권 제2호, 한국지역사회학회, 2006, 3-22쪽.
- 허윤, 「‘딸바보’ 시대의 여성혐오: 아버지 상(father figure)의 변모를 통해 살펴본 2000년대 한국의 남성성」, 『대중서사연구』 제22권 제4호, 대중서사학회, 2016, 279-309쪽.

Abstract

The (non)political collusion between historical films and Korean-style melodrama: Focusing on the representation of female characters in the 5·18 films in the 2000s

Jeong Yein

The May 18 films have changed their narratives affecting by changes in the political landscape of Korean society. This article criticizes the capitalized male-centered history of historical films, including the May 18 films, focusing on “The Old Garden”(2007) and “A Taxi Driver”(2017). Since the 2000s, the representation of national violence cases has been processed with a newly emerged way of writing history reflecting changes in the socio-cultural landscape and public perception. In particular, the May 18 films have intended to reflect the point of view that describes its national violence as nonlinear history by emphasizing a mentalité of individual who was placed on the national violence. During the process, May 18th was sealed as the past, and the parties of the incident were otherized. This article points out how the process links to the narrative of the May 18 films. Since the 2000s, the May 18 films have constructed the two parties of “Knower” and “Doesn’t knower” and highlighted it by setting up a melodramatic heterosexual relationship in 2007

and by building up a men solidarity or Father-daughter relationship in 2017, respectively. Through these Korean Melodramatic setups, the national violence was reorganized based on the intimate relationships presumed as non-political, whilst female characters assisted in the capitalized male-centered history as over-represented figures or eliminated ones. Therefore, by paying attention to the representing methods of female characters, this article identifies the possibility of 'sharing and owning a violent incident'

Key words: The Old Garden, A Taxi Driver, May 18 film, historical film, representation of women, paternalism, Korean melodrama

본 논문은 2021년 3월 26일에 접수되어 2021년 3월 29일부터 4월 8일까지 소정의 심사를 거쳐 2021년 4월 9일에 게재가 확정되었음