

80년대 한국영화의 도시 공간 양식, 〈바람불어 좋은날〉(1980)과 〈칠수와 만수〉(1988) Urban Space Style of Korean Films in 1980s, *Good Windy Day(1980) and Chil-su And Man-su(1988)*

김종국

백석대학교 문화예술학부

Jong-Guk Kim(2010kjg@gmail.com)

요약

80년대 한국사회는 70년대 산업화의 연속과 90년대 민주화의 열기가 혼종된 시기이다. 80년대 한국영화는 산업화와 민주화 속에서 긴장과 갈등 양상을 영화의 공간과 같은 양식에 약호화한다. 이 연구의 목적은 80년대 한국사회의 산업화와 민주화의 양상이 80년대 한국영화에 어떻게 약호화되는가를 고찰하는 것이다. 구체적으로는 80년대 서울 도시경관의 변화를 직접적으로 반영하고 있는 80년대 한국영화의 도시 공간 재현양식에 주목한다. 이 연구는 1980년 개봉작 <바람불어 좋은날>과 1988년 개봉작 <칠수와 만수>의 공간 구성 양식 분석을 통해 1980년대를 관통하는 한국사회의 변화 양상을 살펴본다. 70년대를 마무리하는 <바람불어 좋은날>과 90년대를 맞이하는 <칠수와 만수>는 80년대 한국영화사의 단면과 한국사회상의 혼종 양상을 보여준다. 특히 두 영화의 도시 공간 양식은 한국사회의 정치, 경제, 문화를 총체적으로 약호화한다.

■ 중심어 : | 한국영화 | 공간 | 양식 | 혼종 | 약호 |

Abstract

Korea society in the 1980s is the timing of the hybrid intermingled with the continuous industrialization in the 1970s and the democratic aspirations of the 1990s. Korean films in the '80s codified a tension and conflict patterns of the industrialization and democratization in the style such as film space. The purpose of this study is to consider how this aspect of industrialization and democratization in the '80s was codified in Korean films of the '80s. Specifically, it focuses on the style representing the urban space in Korean films of the '80s. This study looks at the changing pattern of the Korea Society through the 1980s by analyzing the space configuration form of *Good Windy Day(1980)* and *Chil-su And Man-su(1988)*. *Good Windy Day* to finalize the '70s and *Chil-su And Man-su* to greet the '90s show the hybrid aspect of the '80s. In particular, the urban space style of the two films codified the political, economic and social culture of Korea as a whole.

■ keyword : | Korean Film | Space | Style | Hybrid | Codes |

1. 서론

5.18민주화운동, 컬러TV방송, 국공81, 해외여행 자유

화, 이산가족찾기 생방송, 평화의 댐, 박종철 치사사건, 대통령직선제, 88올림픽, 전교조 출범 등이 80년대 한국 사회상이다. 80년대 한국영화는 『영상시대』 발간, 제작

* 이 논문은 2016년도 백석대학교 대학연구비에 의하여 수행된 것임

접수일자 : 2015년 11월 17일

심사완료일 : 2015년 12월 28일

수정일자 : 2015년 12월 28일

교신저자 : 김종국, e-mail : 2010kjg@gmail.com

자유화, 영화법 개정, 외화수입자유화, 사전검열 폐지, UIP직배, 신상옥/최은희 귀국 등 많은 이슈를 낳았다. 80년대 한국사회는 70년대 산업화의 연속과 90년대 민주화의 열기가 역동적으로 뒤섞여 있는 시기이다. 80년대 사회상과 영화계 현실에서 당대의 한국영화는 산업화와 민주화라는 복잡한 양상을 영화의 공간과 같은 양식에 약호화한다. 이 연구의 목적은 80년대 한국사회의 산업화와 민주화의 양상이 당대의 한국영화에 어떻게 약호화되고 있는가를 고찰하는 것이다. 보다 실증적으로 80년대 서울 도시경관의 변화를 직접적으로 반영하고 있는 80년대 한국영화의 도시 공간 재현양식에 주목한다. 이 연구는 1980년 개봉작 <바람불어 좋은날>(이하 바람)과 1988년 개봉작 <칠수와 만수>(이하 칠수)의 공간구성 양식 분석을 통해 1980년대를 관통하는 한국사회의 변화 양상을 살펴본다. <바람>은 80년대 초의 강남 개발 공간을 중심으로 산업화의 양상을 보여주고, <칠수>는 80년대 말 소비 공간의 확장에 따른 소외와 동시에 민주화의 양상을 드러낸다. 70년대를 마무리하는 <바람>과 90년대를 맞이하는 <칠수>는 80년대 한국영화사의 단면과 한국사회상의 혼종 양상을 보여준다. 특히 두 영화의 도시 공간 양식은 한국사회의 정치, 경제, 문화를 총체적으로 약호화한다.

2. 영화와 도시 공간

<바람>은 80년 이전의 영화들과는 확연히 구별되는 한국영화의 뉴웨이브를 이끈 영화로 평가받는다. 급격한 도시화와 개발이 진행되던 강남을 배경으로 한국사회를 응시한다. 이 영화의 미학적 평가와 함께 자주 언급되는 것이 영화의 공간이다. 이전 시대와 뚜렷하게 구별되기 시작한 80년대 서울의 다양한 장소를 넘나들면서 보여주는 구성이 1961년 서울 배경의 <오발탄>과 연계된다. 첨단기술에 의한 특수효과의 시각 장치 없이 관객의 시선을 끄는 수단이 이전의 경험을 대체하는 영화의 공간이다. 농촌과 도시의 경계에서 <바람>의 개발 중인 서울 번두리는 기존의 구도심과는 다른 새로운 시각 경험을 제공한다. 80년대 초 <바람>에 이은 80년

말 <칠수> 또한 공간의 변화된 시각 경험을 가져다준다. 연극을 영화화한 <칠수>는 영화진흥진흥공사의 88년 좋은 영화에 선정된 현실풍자극으로 평가되고 있다. 이 영화는 <바람>과 마찬가지로 소외 계층의 삶을 서울 도시의 서로 다른 공간에 대비시킨다. 한국영화의 한 시대를 시작하고 마감한 <오발탄>, <바람>, <칠수>는 서울이라는 공간을 공유하면서, 변화된 공간의 시각 경험을 제공하고 있다.

<바람>에서 <구로아리랑>(1989)에 이르는 80년대 한국영화 포스터는 도시 공간을 배경으로 한 사례가 많다[1]. 배경, 영화제목, 배우들의 스타일 등이 80년대의 사회상을 반영한다. <제3한강교>(1979), <어둠의 자식들>(1981), <도시로 간 처녀>(1981), <서울 흐림 한때 비>(1983), <겨울 나그네>(1986), <청춘스케치>(1987) 등의 영화들이 서울 도시 공간을 재현한다. 80년대 서울의 시공간은 70년대에서 80년대로의 산업화 과정과 80년대에서 90년대로 이행하는 소비사회의 접합 지점이다. 한국현대사에서 80년대는 정치, 경제, 문화의 전 영역에 걸친 격동의 시기이다. 5.18민주화운동, 5공화국의 출범, 컬러TV, 해외여행 자유화, 교복과 두발 자유화, 야간통행금지 해제, 이산가족찾기 생방송, 6월 민주항쟁, 대통령 직선제, 6공화국, 88올림픽, 문익환 목사사임수경의 방북 등이 80년대를 대표하는 사회상이다.

80년대의 정치, 경제, 문화, 사회 상황은 한국영화계에 직접적인 영향을 준다. 현대사의 긴장과 갈등이 영화에 반영되었고, 영화계는 사회상의 구조적 균열을 경험해야 했다. 1980년 컬러TV의 등장과 언론통폐합과 같은 시대 상황이 영화계의 현실이 되면서, 이전의 영화세대들이 도태되기 시작하였다. 유신시대에 이에 5공화국에서도 지속된 검열제도는 80년대 중반까지 전형적인 장르영화를 양산케 하였다. 그러나 80년대의 시대 상황 속에서 등장한 <바람>, <어둠의 자식들>(1981), <난장이가 쏘아올린 작은공>(1981), <마보선언>(1983)은 한국영화의 새로운 흐름을 이끌 영화들이었다. 80년대 초에 이장호[2], 배창호, 이원세 등의 새로운 감독들이 등장하였고, 80년대 중반부터는 박광수[3], 박종원, 장길수 등이 현대사의 시대정신을 반영한 영화들을 제작하기 시작한다. 이들은 70년대 주류를 이루던 호스티스

물의 멜로드라마[4]에 거리를 두면서, 사회비판적 리얼리즘 계열의 영화에 집중했다. 이는 80년대 한국영화를 설명하는 뚜렷한 특징이다. 다른 한편으로는 여전히 지속되던 검열제도[5]와 같은 구조적 현실 속에서 <애마부인>(1982), <산딸기>(1982), <변강쇠>(1986) 시리즈, <뽕>(1985) 시리즈와 같은 예로 영화들이 양산되기도 하였다.

80년대의 사회상과 영화와의 긴장관계는 영화가 재현하는 도시 공간에 역동적으로 투영된다. 서울 중심의 도시 공간이 80년대 영화들의 주요 배경이 되고, 영화 내러티브의 장소로 기능한다. <바람>에서처럼, 서울은 강북에 한정되지 않고 자본과 산업화의 논리가 기존의 농촌이었던 강남으로 확대된 도시 공간이 된다. 80년대 서울이라는 도시 공간은 전통사회의 몰락, 농촌의 붕괴, 산업사회의 가속화, 이를 지속시키는 소비와 생산의 구조, 자본가와 노동자 출현의 지속과 같은 문제들을 복합적으로 상징한다[6]. 80년대의 정치, 경제, 문화의 모든 형태가 서울이라는 도시 공간에 집중되었고, 이를 배경으로 제작된 영화들은 도시의 역동적인 공간 관계를 재설정한다.

공간(space) 개념은 장소(place)의 대안개념으로 사용되면서, 주변환경, 지방성, 입지, 현장, 근린, 지역과 같은 단어들로 설명될 수 있다[7]. 또한 공간은 도시, 마을, 도회, 거대도시, 국 등의 특정 유형의 장소를 말하는 개념으로 설명되기도 한다. 이는 단일한 의미의 공간 개념이 아닌 “다중적 의미의 겹[8]”들로 보려는 태도이며, 공간적인 것을 정치, 경제, 문화적인 것과의 관계에서 파악하려는 것이다. 공간의 정체성에 대한 인식은 80년대 서울이라는 도시 공간을 이해할 수 있는 맥락적 토대가 된다. 도시 공간 서울에는 후기자본주의의 문화 논리에 따라 개별 욕망들이 발현된 압구정동과 같은 포스트모던의 지점들과, 근대와 전근대의 양상이 뒤섞인 도시 서민들의 지점들이 공존한다[9]. 내부에는 혼돈, 갈등, 균열 등의 양상들이 편재한다. 서울 도시 공간의 양상은 80년대 영화들의 공간 구성 양식에 반영되고, 반대로 영화의 공간 양식이 도시의 욕망을 생산하고 소비하도록 유도하기도 한다.

3. 도시 경관의 변화와 특성

80년대 서울은 구도시의 경관에서 포스트모던의 경관으로 이행되는 과정을 담고 있다[10]. 80년대 초에는 특정한 장소를 중심으로 새로운 건축양식이 시범적으로 시도되기 시작했다. 구도시를 구성하던 경관은 전문 건축가들과 디자이너들의 개입으로 커피숍과 같은 신세대의 건축양식이 도시경관을 차지하게 되었다. 이것은 기존의 다방 형태에서 변화된 것이었고, 젊은 세대의 공간으로 바뀐 것이다. 영화의 공간 양식이 70년대의 다방에서 80년대의 커피숍으로 바뀌면서 도시의 젊은 남녀의 지점으로 구성된 것이다[11]. 커피숍과 같은 80년대 초의 새로운 건물양식은 토지 개발과 부동산 시장의 확대, 다양한 패션산업, 유통업 형태의 서비스 산업이 증대되면서, 80년대 중반까지 대량생산된 건물양식들로 복제되었다. 대학로와 같은 새로운 형태의 건물공간이 시범적으로 시도되었고, 이러한 현상의 확산은 새로운 형식의 건물들이 대량생산되는 방향으로 지속된 것이다. 대학가와 유흥가와 같은 특정한 장소에서만 국한되던 커피숍의 형태는 도시의 어느 장소에서나 발견할 수 있었다.

80년대 후반에는 대학로를 중심으로 형성되던 유흥의 소비 공간이 압구정동, 신촌과 같은 지역으로 확대되어 유사한 양식의 대량 모방이 이뤄진다. 방송과 출판산업, 정보통신산업 등의 경제적 토대가 소비 공간을 증대시키고, 소비산업 자체의 확대에 따라 새로운 도시경관이 서울의 주요 결절지역으로까지 확산된 것이다. 문화, 경제의 논리가 도시 공간을 상품화시키고 결절지역의 경관을 재편시킨 결과이다. 80년대 서울 도시경관의 특성은 크게 시선을 끄는 경관과 존재하지만 시선을 끌지 못하는 경관으로 구분해 볼 수 있다[12]. 시선을 끄는 경관의 특징은 건축양식에 있어 포스트모던 건물들의 확대로 나타난다. 건물들은 자주, 분홍, 초록의 외장으로 다색 형태를 갖추고, 벽돌건물에는 독특한 외각과 질고 열은 줄무늬가 새겨진다. 포스트모던의 공통적 특징으로 반원형 아치 형태에 원기둥, 벽기둥 등의 과거 양식들의 일부가 장식적으로 사용된다. 모던 건물의 지붕형태가 평면이라면, 포스트모던 건물은 고층빌딩

까지도 박공벽과 맨사드 지붕형태를 갖는다. 포스트모던 건물들은 주로 압구정동, 청담동, 대학로, 홍대입구 등에 집중되어 나타났고, 외국의 포스트모던 건물양식의 이식으로 자본의 새로운 대응 방식의 결과이다[13].

압구정동과 신촌 중심의 소비 경관이 급부상하게 되면서 신세대들만의 공간이 형성되어 세대 간의 공간 분화가 일어난다. 또한 구세대들의 지배 공간 내에서도 카페, 레스토랑, 패스트푸드 체인점 등의 폐쇄 공간이 형성되기도 한다. 소비 장소와 경관은 표준화되고, 대량 복제의 결과에 따른 재화의 대량생산이 공간의 대량생산으로 전이된 것이다. 세븐일레븐, 로손, 미니스톱과 같은 편의점이 많은 지역에 등장하게 된 것이 대표적인 사례이다. 또한 도로 경관에 있어서도 변화가 생기는데, 자동차 경관의 증대는 기존 생활공간의 변화를 가져왔다. 승용차의 증가로 거리나 길의 개념이 변화되어 보행자들을 위한 공간이 줄어들기 시작한 것이다. 존재하지만 시선을 끌지 못하는 공간으로는 다가구, 다세대주택의 증가를 들 수 있다. 성남의 비농업 형태의 비닐하우스촌은 서울의 개발로 밀려난 도시 서민들의 주거 전용 시설물이었다. 서울의 새로운 공간의 등장이나 재편은 한편으로 소외 계층을 양산하면서 그들을 변두리나 서울 지역 내의 소외 지역으로 밀어내는 결과를 가져왔다. 서울 도시 경관은 결과적으로 지배계층 대 피지배계층의 공간, 기성세대 대 신세대의 공간, 강남 대 강북의 공간과 같이 자본의 논리에 따라 극단적으로 분리되는 경향을 갖게 되었다. 이러한 현상은 80년대 초 <바람>과 80년대 말 <칠수>에서 80년대를 관통하는 서울의 변화된 공간 양상을 확인할 수 있다.

4. 인물 유형과 공간 양식

1980년의 <바람>과 1988년의 <칠수>는 10여 년의 시간차를 갖는다. <바람>은 70년대를 반영하며, <칠수>는 90년대를 바라본다. 80년대를 시작하고 마무리하면서 시대를 관통하는 두 영화는 한국사회의 전형적인 공간을 재현해낸다. 이들 영화가 재현하는 사회적 공간 양식의 두드러진 특징은 영화 속 인물의 유형에

따라 결정된다는 것이다. 공간 양식은 80년대의 한국사회를 관통하는 두 영화 사이에서 인물의 연속되거나 단절되는 구성 방식을 통해 부각된다. 예를 들면, <병태만세>(1980), <어둠의 자식들>(1981), <도시로 간 처녀>(1981), <꼬방동네 사람들>(1982), <서울 흐름 한때비>(1986), <겨울나그네>(1986), <구로아리랑>(1989)과 같은 영화들이 인물 유형에 따라 80년대 서울이라는 도시 공간을 재현하는 것과 마찬가지로이다. 80년대 초의 영화들은 토지개발에 따른 특정한 장소를 중심으로 새롭게 형성되기 시작한 공간을 주요 배경으로 구축하고, 80년대 후반의 영화들은 압구정동, 신촌과 같은 상품화된 공간을 부각시킨다.

<바람>은 돈을 벌기 위해 시골에서 상경한 세 남자와 이들 각각이 관계 맺는 여성들의 에피소드로 구성된다. 개발이 한창인 강남 지역을 배경으로 덕배(안성기 분)는 중식 배달부로 일하고, 춘식(이영호 분)은 이발사이며, 길남(김성찬 분)은 여관 종업원으로 살고 있다. 이들 직업은 산업화의 공장 노동자가 아닌 유흥 소비를 위해 서비스하는 서민들로 설정된다. 이들은 소비사회의 진입 초기에 부동산 개발의 호황을 맞은 강남이라는 공간에 위치한다. 인물 유형에 따른 공간 양식은 각각의 남성들이 맺는 여성들과의 관계로부터 사건의 축을 이루는 내러티브 속에서 구성된다. 주요 사건은 덕배와 부유한 명인(유지인 분)과의 우연한 만남을 중심으로, 다른 두 쌍의 남녀관계가 병렬적으로 진행된다. 이발소에서 일하는 춘식은 면도사인 미스 유(김보연 분)와 연인관계이다. 갑자기 졸부가 된 사장(최불암 분)이 미스 유를 유혹하면서 춘식이 사장을 죽이는 것으로 치달는다. 길남은 알고 지내던 여자로부터 맡긴 돈을 떼이게 되는 것으로 관계가 설정된다. <바람>의 내러티브는 남녀관계의 설정과 각각의 사건들로 전개된다. 세 쌍의 에피소드는 공통적으로 돈의 관계로 시작해서 그로 인한 파국의 상황으로 마무리된다.

<칠수>는 과거의 개인적인 고통을 안고 살아가는 두 남자에 관한 이야기이다. 칠수(박중훈 분)는 시내 극장의 간판을 그리며, 만수(안성기 분)는 외출 반출에 의존해 살아가는 페인트공이다. 이들은 <바람>과 마찬가지로 소비 도시 서울을 치장하는 서민들이다. <칠수>와

<바람>에서의 인물 설정은 모두 도시의 서민들이다. 특징적인 것으로 <칠수>에서는 두 남성인물의 과거에 미군과의 관계와 양심수의 문제가 배치되어 한국사회의 정치적 상황이 부각된다. <바람>에서 경제개발 위주의 한국사회 이면에 잠재된 사회적 문제가 부각된다면, <칠수>에서는 미군과 양심수라는 한국사회의 정치적인 문제가 등장한다. 이것은 80년대 초에서 80년대 말로 이어지는 한국사회의 변화된 상황을 보여주는 동시에, 한편으로는 90년대 한국사회의 민주화에 대한 갈망으로 문화적 표현의 자유를 표출하는 것이다.

<바람>과 마찬가지로, <칠수>에서도 남녀의 관계가 사건을 이끄는 축으로 설정된다. 칠수는 부유한 집안의 대학생 지나(배종옥 분)를 만나기 위해 자신의 직업을 속인다. 간판을 그리는 칠수가 이따금 미대생에 대한 환상에 사로잡히는 장면에서 소비사회에서의 그의 욕망을 표현한다. <바람>에서는 덕배가 우연히 만난 젊은 여자의 유혹을 받는 것으로 설정된다. 부유한 명인은 적극적으로 덕배에게 호감을 보이고 디스코텍에서 즐거운 한때를 보내기도 한다. 명인의 덕배에 대한 호감은 일종의 호기심일 뿐이며, 다른 부유한 애인의 질투를 유발하기 위한 수단일 뿐이다. 칠수와 지나의 관계처럼, 덕배와 명인의 관계는 사회적 신분에 의해 구별되고 유지되는 일회적 이벤트이다. 두 영화의 인물 관계는 시대의 표면적 변화를 반영하고 있지만, 근본적인 사회적 계급의 차이는 극복되지 않으며 오히려 강조된다.

<바람>과 <칠수>의 남성 인물들은 유사한 사회적 위치와 상황에 처해 있으며, 그에 따른 공간이 결정되고 양식화된다. 80년대의 중식 배달부, 이발사, 여관 종업원, 간판쟁이, 페인트공이라는 사회적 위치가 그들의 공간을 결정해 주고, 그에 어울리는 영화적 공간 양식이 설정된다. 80년대 서울의 변두리, 도심의 소외 지역 등이 인물의 거주 공간이 되고, 신촌, 대학로 등의 커피숍, 나이트클럽 등이 소비 공간이 된다. 남성 인물들의 공간과는 반대로, 여성 인물들은 새로운 건축 양식의 공간이나 산업화 이후 형성되기 시작한 소위 부촌이라는 공간에 위치한다. 이렇게 대비된 공간 양식은 80년대 한국사회의 정치, 경제적 불균형을 보여주려는 영화

의 양식적 태도이다.

5. 인물을 표상하는 색채 양식

인물의 유형에서 나타난 남성 대 여성의 관계는 피지배계층 대 지배계층으로 표현된다. 특징적인 것은 인물 간의 계급 차이가 시각적으로 강화된다는 것이다. 그것은 피지배계층 남성과 지배계층 여성 인물 사이에 색채 양식의 차이로 나타난다. 계층을 표상하는 것으로 인식되는 색채 양식이 인물들에게 부여되는 것이다. 피지배계층의 인물들은 흰색이나 국방색 계열의 의상을, 지배계층은 화려한 원색 계열의 의상을 착용한다. <바람>에서 명인이 허리에 매고 있던 빨간 스카프를 덕배의 어깨에 걸쳐주는 장면이 영화의 색채 양식을 대표한다. 덕배의 무채색 계열 국방색 티셔츠에 걸쳐진 명인의 강렬한 빨간 스카프는 두 인물의 어울릴 수 없는 사회적 위치를 대비적으로 표상한다. 덕배에게 빨강은 지배계층의 화려하고 풍요로운 삶에 대한 동경이며, 화장실에게 보여 지는 물신화된 스카프의 빨강은 그의 욕망이다. 유채색과 무채색의 강한 색채대비 효과는 각자의 색상을 더욱 돋보이게 하면서 인물 간의 거리를 강화시킨다. 색채로 대비되는 인물 관계는 곧바로 둘 간의 사회적 관계로 환치된다.

스카프의 빨강은 양식적으로 사회적이고 문화적인 의미를 갖는다. 신화로서의 양식과 기호로서의 색채는 문화현상의 ‘자의적 본성[14]’을 드러낸다. 여기서 빨강은 자연스럽게 보이는 일상생활의 의미이며, 외양상 자연발생적으로 보이는 양식이다. 출판, 영화, 연극, 싸구려 선정문학, 예식, 사법, 외교, 대화, 날씨에 대한 언급, 살인 재판, 감동적인 결혼, 하고 싶은 요리, 입고 있는 의복 등, 일상생활의 모든 것들은 인간과 세계 사이의 관계에 대한 표상에 의존한다. 색채 표상은 양식의 형태로 영화에 내재된다. 두 영화에서 인물들의 패션, 장신구, 헤어스타일 등에 부여된 색채 양식은 대조를 이루며, 전형적이고 관습적이다. 그것은 전형적이고 관습적인 80년대의 한국사회를 반영하고, 관객은 그것을 자연스럽게 수용하게 된다.

또한 80년대 반공논리와 흑백논리의 사회상이 영화 속 인물들에 반영되었고, 그것이 색채 양식으로 표상된 것이다. 다양한 층위의 현실에도 불구하고, 시각 표상의 색채는 지배 대 피지배의 단일한 관계로 재현된다. 그러나 두 영화에 무의식적 표상만 존재한 것은 아니다. 다음은 영화의 노래 가사이다.

사나이 기쁜 뜻을 누가 알아, 아무도 몰라도 좋다. 가슴 속 몰아치는 뜨거운 피는 나만의 재산이란다. 분다 불어 바람이 분다. 새로운 바람이 분다. 바람 불어 좋은 날에 내 꿈도 부풀어 온다. - <바람불어 좋은날>

높은 빌딩 자꾸만 하늘만 가리고, 보고 싶은 사람들은 떠나고 없구나. 지쳐 버린 가로수 아무 말 하지 않고 도시의 먼지 속에 그림자만 바라보네. 아 내가 변했다. 아 세상이 변했다. 사람들의 소리도 낮설어 내 갈 길 멀어지네. - <칠수와 만수>

70년대에서 80년대로 전환되던 시기의 정치적 변화 속에서 한국사회의 민주화에 대한 열망이 있었다. 피지배계층이 가장 직접적인 변화를 요구하였다. 부조리한 현실 속에서 새롭게 불어오는 바람에 날려 가버릴 것이라는 희망을 노래한 것이다. 80년대 후반에는 바라던 변화는 오지 않고, 회색빛 도시가 낮설게 바뀌었을 뿐이다. 본질적인 것은 지속되고 허울뿐인 세상만 도시의 먼지 속에 희미하게 비칠 뿐이다. 노래 가사에는 의미에 더해 현실에 대한 인식이 드러난다. 본질적인 변화가 없는 현실에서 변화를 갈망하는 목소리가 담겨 있다. 인물들의 대조적인 설정은 색채로 표상되고, 지배와 피지배, 기성과 신세대, 빈곤과 풍요와 같은 개념들로 이원화된다. 다양한 층위의 복합적인 의미를 담아낼 수 있는 색채가 80년대의 한국영화에서는 전형적이고 반복적이며 고정된 이미지로 시각화된다.

5공화국의 출범과 동시에 1980년 12월 1일부터 KBS 컬러TV 시험방송이 시작되었다. 이미 60년대부터 컬러 영화를 제작하던 영화계의 인력이 대거 방송국으로 이동하게 되었지만, 당시의 영화나 TV의 색채 영상은 기술적으로나 미학적으로 열악한 상황이었다. 서구의 색채 미학이 오랜 전통의 결과라면, 국내의 상황은 아무

런 준비 없이 급격하게 이뤄져 컬러영상 재현에 미숙할 수밖에 없었던 것이다. 그 결과 색상만큼이나 다양해야 할 컬러는 그 자체의 다양성을 제대로 표현해 내지 못하고, 극단의 방식인 색채대비 효과를 우선시 하게 되었다. 유채색과 무채색의 대비, 강렬한 보색대비 등의 효과가 80년대 한국영화의 색채 양식으로 고착되어 나타난다. 본래의 색채이론이나 색채효과에 상관없이, 80년대 한국사회의 맥락과 동일시된 극단의 색상이 배치된 것이다. <바람>에서 덕배와 명인과의 관계에서 표현된 색상, 덕배와 길남에게 부여된 파랑 대 노랑의 보색대비, <칠수>에서 칠수와 만수의 계급을 대표하는 회색 계열의 무채색, 지나의 빨강과 성조기의 파랑과 빨강 등의 유채색이 극단적인 대비를 이룬다.

6. 공간을 구성하는 색채 양식

인물 구성의 주요 양식으로 채택된 색채는 인물들이 위치한 공간에서 상호작용하면서 확산된다. <바람>은 개발 중인 강남의 주택가를 중심으로 중국음식점, 이발소, 여관, 유흥가, 밥거리, 전신주 철탑, 기차역 등을 주요 공간으로 설정하고, <칠수>는 도심의 빈민 지역인 옥수역 일대를 중심으로 백화점, 패스트푸드점, 광화문 거리, 나이트클럽, 동두천 미군주둔 지역, 교도소, 고속버스 터미널의 전광판, 공사 중인 아파트 단지 등을 배치한다. 음식점, 나이트클럽, 기차역, 고층건물 등은 두 영화에서 외형만 달리할 뿐, 동일하게 반복해서 보여지는 공간이다. 이 공간은 80년대를 관통하는 제한된 시대 상황을 반영한다. <바람>의 춘식은 고속도로변의 전신탑에 오르고, <칠수>의 칠수와 만수는 고속버스 터미널 앞의 전광판에 오른다. 그들은 제한된 수평이동에서 수직상승을 유일한 탈출구로 꿈꾼다.

계층적으로 구분된 인물 구성과 마찬가지로, 그들이 위치한 공간 역시 구별된다. 특히 공간 양식을 결정하는 주된 요소로 색채가 작용한다. <칠수>에서 칠수와 만수의 거주공간과 작업공간이 차별적인 색채를 통해 도시의 다른 장소와 구분된다. 거주공간은 빛과 그림자만이 존재하는 음영으로 조명되고, 도시의 다른 지역들

은 회색계열 아니면 화려하고 풍요로운 원색계열로 비쳐진다. 마찬가지로, <바람>에서는 피지배적 위치에 있는 인물들이 존재하는 장소는 어두운 분위기를 조성하는 빛이 조명되고, 지배계층이 차지하는 공간은 밝은 분위기의 빛이 채색된다. 공간과 인물의 상반된 구성은 색채를 통해 뚜렷하게 구별된다.

계급적으로 구별되는 공간구성은 80년대의 한국사회로 확대된다. 기본적으로 내러티브의 주요 공간인 도시 서울은 항상 대기오염으로 뒤덮인 회색 지대로 그려진다. 80년대 초에서 말로의 시기적 변화는 차량의 증가, 아파트의 고층화 같은 공간의 변화로 나타나면서, 회색 도시 서울을 비판적으로 보여준다. <바람>에서 향수처럼 보여 지는 기차역은 <칠수>에서 옥수역으로 반복된다. 옥수역은 국철과 지하철이 만나는 지점으로서 전통과 현대의 접합지점이다. 지하철 3호선은 강남북을 관통하고, 국철은 동서를 연결한다. 달동네 옥수역은 강 건너 신흥 부촌과 유흥가 압구정동을 마주한다. 옥수역은 80년대 말 서울의 전형적인 장소이다. <바람>에서는 거주공간이 드러나지 않는 것이 특징적이다. 80년대 초에는 거주공간과 작업공간이 동일하기 때문이다.

공간의 변화는 디스코텍에서 나이트클럽, 중국음식점에서 패스트푸드점으로 바뀌어 배치된다. 80년대 초 부재한 거주공간이 80년대 말 빈민의 공간으로 나타나지만, 피지배계층에게는 동일한 현실의 공간일 뿐이다. 공간의 변화가 양적으로 확대되었지만, 피지배계층의 공간은 질적으로 축소되거나 소외된다. 결국 80년대는 어떠한 질적 변화가 없으며 오히려 다른 형태의 질적 무게가 더해진다. 시대적으로 화려한 색은 대중에게 부담을 주고, 피지배계층에 익숙한 색은 지배계층에 대한 반감의 이미지로 제시된다. 지배적 색채에 대한 피지배계층의 인식은 화려한 색에 대한 거부감을 이끈다. 두 영화의 색채 양식은 80년대의 지배와 피지배라는 대당 관계 속에 위치한다. 한편으로는 획일적인 사회구조를 반영하고, 또 다른 편에서는 적극적인 거부의 태도를 취한다. 극단적으로 구별되는 색채는 관객으로 하여금 어느 한쪽을 지지하도록 이끌며, 수행적 태도를 유도한다.

양식의 신화화 과정, 지배 대 피지배라는 대당구조는

사회화 과정 및 구조와 친밀해진다. 색채 양식 속에 약호화되는 경험은 다양한 지점들 속에서 형성된다[15]. 각각의 지점들은 고유의 구조, 규칙, 의미, 가치의 질서를 부여한다. 이렇게 형성된 구조는 동일한 사회구성체 내의 서로 다른 층위들을 구성한다. 사회구성체의 서로 다른 층위들 사이의 복잡한 상호작용은 지배계층과 피지배계층의 경험 속에서 재생산되고, 이 경험이 다시 문화와 그 하위의 색채 양식 등에 표현적 형식으로 가공되는 원료가 된다. 이때 색채 양식은 관객의 경험을 정의하는데 결정적인 역할을 한다. 또한 색채 양식은 사회를 분류하는데 편리한 범주를 제공해준다. 경험은 일차적으로 영화를 통해 조직화되고 해석되고, 영화 속에 약호화되어 있는 것으로 발견되는 것이 색채 양식이다.

<바람>과 <칠수>에서 영화의 공간은 평면적이거나 입체적이다. 카메라 렌즈의 기술적인 특성이 기본적으로 원근법에 의한 시각화이지만, 그 대상이 되는 색채는 카메라 렌즈의 원근법을 강화시키거나 약화시킬 수 있다. 다양한 장소로 재현되는 두 영화의 도시 공간은 겹쳐지고 뭉개진 색들로 평면화된다. 디스코텍, 나이트클럽과 같은 도시의 유흥 공간이 대표적이다. 반대로, 거주 장소 같은 인물들의 주요 공간은 무채색의 원근법이 강조된다. 인물의 감정과 상황에 집중시키기 위해 화려한 도시 공간의 색과 대비되는 빛의 절제된 사용으로 입체화된다. 평면화된 색은 혼돈스럽고 이질적인 공간을 구성하며, 입체화된 빛은 인물의 현실적 공간을 구성한다. <바람>과 <칠수>에서 공간 색채의 평면성과 입체성은 80년대 한국사회에 대한 영화적 양식화이다.

7. 결론

80년대 한국영화의 주요 경향은 영화계의 세대교체이다. 70년대의 반공영화, 새마을영화는 80년대에 에로사극영화를 주류로 사회비판, 여성, 분단, 이념, 미국, 종교 등을 소재로 한 영화들로 대체된다. 70년대와 80년대의 경향은 단절이라고 할 만큼 확연한 차이를 보인

다. 80년대 한국사회의 격동은 영화계와 맞물려 있었고, 이 시기를 지나면서 한국영화의 구조적 변화가 이뤄진 것이다. 이 같은 배경 하에 80년대 한국영화의 변화에 대한 내외적 요인이 당대의 영화가 재현하는 공간에 약호화된다는 것이 이 글의 진제였다.

특히 <바람>과 <칠수>에서 인물과 색채로 약호화된 공간의 양식화 과정을 통해 80년대 도시 서울의 구조를 살펴보았다. 한국현대사에서 80년대는 정치, 경제, 문화의 급격한 변동이 발생한 시기로, 70년대의 산업화와 90년대의 민주화를 연결하는 지점이다. 긴장과 갈등으로 요동쳤던 서울이라는 도시 공간은 근대화 과정에 따른 급격한 산업화와 도시화로 확대되고 있었다. <바람>은 80년대 초 개발의 바람이 집중된 강남을 보여주었고, <칠수>는 80년대 말 옥수동이라는 소외된 공간을 배경으로 하였다. 두 영화는 80년대 서울이라는 도시 공간 속에 내재된 근대화, 도시화 과정의 역동성, 그리고 도덕적, 문화적 가치규범의 혼란을 복합적으로 드러낸다. <바람>과 <칠수>에서 구성된 80년대 공간 양식은 다양한 형태로 변화되면서 여전히 지속되고 확장되고 있다. 한국영화사에서 <자유부인>(1955), <마부>(1961)를 거쳐 <바람>과 <칠수>에 이르기까지, 그리고 현재의 영화들에 재현되는 공간은 한국사회의 다양한 층위들이 상호작용하는 역동성을 기록하고 보여준다.

[9] 강내희, 압구정동: 유토피아 디스토피아, 현실문화연구, pp.32-38, 1992.

[10] 최홍준, “서울도시경관의 이해,” 서울연구, 한국공간환경연구회, 한올아카데미, pp.418-420, 1993.

[11] 이정학, *가비에서 카페라떼까지: 한국 커피와 다방의 사회문화사*, 대왕사, p.204, 2014.

[12] 최홍준, 같은 글, pp.420-433.

[13] 조명래, *현대사회의 도시론*, 한올아카데미, p.176, 2002.

[14] 톨랑 바르트, *신화론*, 현대미학사, pp.35-39, 1995.

[15] 덕 헵디지, *하위문화: 스타일의 의미*, 이동연 역, 현실문화연구, pp.116-117, 1998.

저 자 소 개

김 종 국(Jong-Guk Kim)

정회원



- 2003년 2월 : 동국대학교 연극영화학과(문학박사)
- 2011년 3월 ~ 현재 : 백석대학교 문화예술학부 교수

<관심분야> : 영상이론 및 제작

참 고 문 헌

[1] 정중화 엮음, *한국의 영화포스터2*, 범우사, 1999.

[2] 이장호, *이장호 감독의 마스터클래스*, 작가, 2013.

[3] 한국영상자료원, *한국영화 100선*, 한국영상자료원, 2013.

[4] 이영일, *한국영화전사*, 소도, 2004.

[5] 영화진흥공사, *검열현황편람*, 영화진흥공사, 1982.

[6] 성도, *도시인간학*, 안그래픽스, 2014.

[7] 데이비드 하비, *포스트모더니티의 조건*, 구동회 역역, 한울, p.129, 1994.

[8] 위의 책, p.130.