

‘유지’와 ‘변화’ 사이에 위치한 한국 가족영화의 상징적 재현 -영화 <하녀>, <마부>에 재현된 상징들에 대하여-

Symbolic Aspects Reappearance in Korean Family Films which Float between 'Stay' and 'Change' -Symbols Reproduced by the Films <The Housemaid> and <The Coachman>-

김노익
경기대학교 일반대학원

Noh-Ik Kim(sajin80@naver.com)

요약

본고는 1960년 동시대 제작된 한국영화 두 편 <하녀>와 <마부>의 이미지를 바탕으로 계층에 따라 근대화 전이과정에서 나타난 교차징후의 상징성에 관해 탐구하였다. 이에 표현방식과 주제를 다루는 부분에서 사회적 계층의 확연한 차이를 보이는 <하녀>(1960)와 <마부>(1961)를 대상으로 영화가 재현하고 있는 근대화 전이과정의 혼재된 양상은 어떠한 형상을 취하고 재현을 통해 영화가 던져주는 당시의 메시지를 살펴보았다. 영화 <하녀>는 새로운 계층으로 등장한 중산층의 내면을 관찰자의 시선으로 바라보며 억압과 욕망으로 인해 해체양상을 드러낸 집단의 이면을 상징적으로 표현하면서 새로운 인식을 만들었다. 반면 <마부>는 사실적 묘사를 바탕으로 빈민층이 겪는 고단한 삶 속의 고통과 희망의 충동을 보여주면서 주체성을 상실한 구성원들에게 새로운 인식으로 표현했다. 결국 두 편의 영화는 당시 근대화의 유입에 따른 혼재된 상황, 즉 구질서와 새로운 질서 사이에서 발생하는 충돌적 징후들로 인하여 생산되는 사회적 모순에 의한 사회문제에 대하여 우리에게 재인식의 기회를 제공한다고 볼 수 있다.

■ 중심어 : | 근대화 | 전이과정 | 교차적 징후 | 모방 | 재현 | 상징성 | 이미지 |

Abstract

This study identifies the symbolism of cross symptoms of different classes during the modernization process based on the imagery of <The Housemaid> and <The Coachman>, both of which are Korean films made in the same era of the 1960s. The study referred to a number of Korean family movie films in the 1960s, in particular <The Housemaid (1960) and <The Coachman (1961)>, which are notably different in ways of expression and in social class of the subject matter, and identifies how the films express the mixed aspects of the cross modernization period. The film <The Housemaid> uses a grotesque expressionist method to voyeuristically look into a newly emerging middle class family, and the deconstructive aspect of a family unit whose excessive desire leads to its own ruin; thus, the film presents a new perspective into the various social issues that emerge in the near future. In contrast, <The Coachman> engages realistic depictions to describe in detail the deep conflict of pain and hope within the hardships of life from the urban poor through a deep family conflict. Ultimately, the two films expose the various social issues through the familiar and the unfamiliar that appear from the mixed aspects of the cross modernization period, in other words, the conflicting images of the traditional and the modern.

■ keyword : | Modernization | Cross Symptom | Imitation | Materialism | Reproduction | Symbolism | Imagery |

I. 들어가는 말

본 논문은 60년대 근대화 전이과정 속에서 한국 가족 집단이 선택한 변화 양상과 구조적 변동을 가져온 주요 요인은 무엇인지, 그리고 변화과정에서 나타나는 사회적 문제와 그에 따른 결과에 대해 주목하고자 한다. 이에 근대화 교차시기 한국사회의 단면을 각기 다른 재현 방식을 통하여 사실적이면서도 세련된 양식을 빌려 정교하게 묘사(描畵)하고 있는 당시의 한국 가족영화를 선별·분석하여 영화에서 재현하고 있는 가족집단의 특성과 근대화 기획의 이중성과 실제적 상황을 분석함으로써 영화가 매체적 기능을 통해 내세우는 사회적 의미를 찾고자 한다.

1960년대 군부의 정권장악을 통해 국가적 전략으로 추진되었던 '근대화'는 한국 현대사에서 당시의 사회구조와 생활양식에 있어 모든 것을 일순간 뒤바꿔 놓은 총체적 변화를 일으키며 사회의 권력 분배구조를 재편시켰다. 이는 국제적 문화교류를 통해 일어나는 보편적인 변동과 함께 일제의 탄압과 억압에서 벗어난 우리의 자주적 열망을 통한 사회변동에 따른 결과로 진행되었다고 볼 수 있다. 해방과 전쟁이라는 커다란 역사적 사건과 함께 워낙 단기간에 많은 사회적 변화가 일어난 과정으로서 여러 면에서 새로움에 적응하는 시대였다. 이처럼 한국사회가 1945년 광복 이후 지금에 이르기까지 겪어 온 변동과 발전은 실로 격동적이면서도 혁명적이라 할 수 있다. 이러한 한국사회의 구조적 변동은 혼재된 양상 속에서 사회구성원들의 정체성 혼란은 물론 가치체계의 변화까지도 일으킴에 따라 정치·사회·문등 다양한 곳에서 광범위한 변화를 일으켰다[1]. 박승관(1993, 1996)은 이 같은 한국사회의 격동적 변동에 대하여 "압축적 성장(condensed growth)"으로 정리하며 한국사회가 반세기 동안 달성해 낸 고도의 압축적 성장은 본질적으로 양면적이며, 이중적인 성격을 지닌다고 평가했다. 다시 말해 한국사회의 고밀도의 압축적 성장 과정은 '성공'과 '건설'의 기록인 동시에 '파멸'과 '사회적 모순'의 역사라 할 수 있다[2].

특히 1950년대와 1960년대 빠른 속도로 확산된 대미 문화의 영향으로 인해 생산된 근대화 전이과정은 자본주의를 대하는 우리의 단일한 태도와 무지 속에서 모

방적 형식으로 한국사회에 진입하였다. 모방적 형태로 등장한 서구사회의 판타지적인 이미지는 한국사회 구성원들로 하여금 동경의 대상이 되었으며, 전쟁 속에서도 다시 일어설 수 있는 희망을 만들었다. 하지만 안타깝게도 정부는 국가 재건이라는 미명아래 사회를 이루는 가장 기초집단인 가족집단에 대하여는 돌볼 겨를 없이 외면해 버린 결과를 초래했다. 당시 한국사회는 전쟁으로 인해 모든 것이 사라져 버린 피폐된 암울한 사회에 직면했으나, 한편으로는 조금만 노력하면 다른 사람보다 한 발 앞서 사회적 지위를 획득할 수 있는 기회 역시도 제공되었다. 기회를 통하여 획득하고자 하는 사회구성원들의 계급상승에 대한 희망적 기원은 서구식 자본주의 경제체제와 맞물리며 개인의 경제적 창의력이 극대화 되었고, 한편으로는 근대화 시기 절망에서 벗어나고자 하는 개인적 욕망과 연결되었다.

이 같은 이유로 당시 사회적 분위기는 국가재건을 목표로 하는 공적영역과 새로운 사회에 적응하고자 하는 사회구성원들의 사적영역이 명확하게 구분된 시기라 볼 수 있다. 이에 가족문제와 같은 관습적으로 이어져 온 사회문제에 있어서는 국가의 관리에서 벗어나 온전히 사회 구성원 개인들이 해결해야 하는 결과를 초래하게 된다. 그 결과 가족문제와 같은 사적영역에 해당하는 사회문제들은 외부로 드러나기보다는 사회 내부 깊숙이 자리하게 됨에 따라 다양한 사회문제의 핵심적 요인으로 작용하게 된다. 영화는 이 같은 위기상황에서 국가를 대신하여 사적영역에 해당하는 사회문제들을 날카로운 시각으로 비판하며 사회 외부로 끄집어내어 사회구성원들로 하여금 사회문제에 대하여 새롭게 인식하도록 만들어 변화를 요구하는 사회적 기능을 수행했다. 국가적 차원으로 볼 때 이 같은 사회문제를 영화를 통해 드러내는 문화적 현상은 결코 반가운 일은 아니다. 당장 눈앞에 직면한 피폐해진 사회와 경제적인 문제를 해결해야 하는 정부로서는 국민들의 관심이 한쪽으로 집중되는 것이 분명 부담으로 작용했다.

한국영화의 시대적 상황은 1960년경부터 가족을 소재로 하여 당시 한국사회가 직면한 사회문제에 대하여 외부로 드러내려는 많은 시도를 하였으며, 이는 1960년대 중반까지 가족드라마로 전성기를 누리게 된다. 당시의 가족드라마로는 라디오 방송극을 각색하여 세련

된 내러티브와 대사, 생동감 있는 인물들의 개성을 보여주며 가족 드라마의 시작을 알린 〈로맨스 빠빠〉(1960, 신상옥), 〈박서방〉(1960, 강대진), 초국적 상상력으로 50여 년 전이라는 세월이 무색할 만큼 세련미를 자랑하는 〈하녀〉(1960, 김기영), 현실감 있는 생활 묘사와 풍자적인 대사로 인기를 얻은 〈마부〉(1961, 강대진), 〈삼등과장〉(1961, 이봉래) 등이 대표 작품으로 뽑힌다. 이들 대표작들은 가족집단에서 벌어지는 갈등의 재현을 통하여 전통과 근대 사이에서 대립되는 사회현상에 대하여 비유적으로 표현했다. 또한 당시의 자유로운 분위기와 사회의 평등화에 따른 여권신장을 통해 새로운 사회가 요청하는 변화된 가족주의를 소환시킴에 따라 전통성에서 근대성으로의 전이과정에서 나타나는 사회변동의 단면을 여실히 드러내기도 했다[3].

본 논문은 근대화 전이과정에서 국가의 관리체계로부터 소홀해지며 기존사회로부터 소외된 가족의 해체적 변화 양상을 담고 있다. 이미 많은 선행연구에서의 한국 가족집단에 대한 연구는 최근 한국사회에서 발생하고 있는 다양한 사회문제에 있어서 가족집단의 붕괴가 가장 핵심으로 떠오르고 있기 때문에 고정된 형태라기보다 영화에 나타난 가족의 모순과 사회적 분위기와 상황에 따라 매우 민감하게 반응하며 유동적 자세에 변화를 지속적으로 관찰할 필요가 있다. 또한 가족집단에 대한 연구는 기존 연구 성과에 기댄 채 발전하지 못하는 측면을 본 연구를 통해 입증하고자 한다.

이에 본 연구에서는 가족집단의 근원적 형태를 파악하고, 시대의 흐름에 따라 어떠한 변화 양상을 드러내고 있는지 더욱 집중적으로 살피고자 한다. 연구를 위하여 현대 가족사회의 시발점으로 여겨지는 1950~60년대를 기점으로 집중 탐구하고자 한다. 이를 위해 당시 전통과 근대가 대립되는 교차점을 각기 다른 스타일로 새롭게 해석하고 있는 한국영화 〈하녀〉와 〈마부〉 두 편을 사회현상과 결합하여 다각도로 집중 탐구함으로써 현대사회에서 가족집단이 겪는 사회문제에 대하여 새롭게 인식할 수 있는 기회의 장을 마련하고자 한다.

본 연구는 근대화 과정이 전이되는 1960년도를 그대로 관통하고 있는 영화 두 편을 집중 분석한다. 영화 관람의 주된 목적은 영화가 재현하고 있는 텍스트에 대한 사회적 의미를 파악하여 기존사회에 대한 새로운 인식

을 피하기 위함이다. 이에 영화에서 재현해 내고 있는 서사와 이미지가 어떠한 방식으로 존재의 의미를 표현하고 있는지 집중 탐구하여 두 편의 영화가 드러내고자 하는 상징적 의미를 연구하고자 한다. 본 연구는 영화 분석을 통해 연구 성과를 갖고자 하는 만큼 영화에서 재현하고 있는 이미지와 서사에 집중하고자 한다. 또한 미학의 총체적 진실을 담고 있는 미장센과 텍스트가 가지는 기호적인 해석으로 다뤄질 것이다. ‘권승태’는 미장센과 몽타주의 기호학적 통합에 대하여 하이데거(Martin Heidegger)의 예술작품론과 프랑스 기호학자 장 마리 플로슈(J. M. Floch)의 시각 정체성에 대한 이론을 근거로 삼았다. 그는 에드아르도 네이바(Eduardo Neiva)가 소개하고 있는 하이데거의 예술작품론에 대하여 언급하며 “독립된 예술작품의 속성을 이해하기 위해서는 그것의 현상으로서 현현(manifestation)을 다루어야 한다.”고 설명한다. 영화를 하나의 기호로 인식하고 그 체계를 분석할 필요가 있음을 말한다. 영화에서 명시하고자 하는 예술적 표현은 다른 예술과는 달리 그 분석이 복잡하여 숏의 미장센뿐만 아니라 영화가 갖는 고유의 움직임에 대한 시간의 흐름 속에서 변화하는 몽타주까지 분석할 때 그 의미를 제대로 분석할 수 있게 된다. ‘권승태’는 그 이유에 대하여 영화의 편집단계를 통해 설명한다. 영화가 종합예술의 성격을 지닌 만큼 다양한 예술분야의 여러 요소를 결합하여 편집을 통해 브리콜라주(bricolage)되어 또 다른 새로운 하나의 완전체를 형성하는 기호로서 상징화되기 때문이다. 다시 말해 하나의 독립된 이미지들이 유기적으로 연결되어 몽타주를 형성하고, 이는 전체로서 통합되는 이미지로 귀결되어 복잡한 기호를 형성하기 때문에 영화를 제대로 분석하기 위해서는 기호학적 이미지 분석 방식이 필요하다는 의견이다[4]. 그러나 서사체계를 다루는 영화의 경우 이미지에 재현된 기호 분석만으로는 부족하다. 이에 프랑스 기호학자 장 마리 플로슈가 이미지의 공간과 형태에 기초하여 스토리의 선행적 서술을 다루고 있는 ‘시각적 정체성(Visual Identities)’에 대한 연구 방법을 함께 진행하고자 한다. 플로슈는 이미지와 시간의 연속성에 의한 서사를 시각정체성을 통해 하나의 통합적 기호체계로 다룸으로써 영화 텍스트에 대한 기호 해석과 시간의 집합체로 재현된 몽타주, 그리고

서사에 대한 분석을 가능하도록 만들었다[5]. 이에 본 연구에서는 독립된 이미지들의 파편들이 한데 모여 또 다른 완전체를 형성하는 영화의 본질적 특성에 기초하여 한국영화 <하녀>, <마부> 두 편의 영화에서 재현하고 있는 메시지를 파악하는 한편, 이를 통해 영화가 제시하고자 하는 사회적 기능을 밝혀내고자 한다.

II. 근대사회의 전이과정에 나타난 욕망의 재현

가족주의의 보편적 개념은 특정 가치 기준이 가족집단에 영향을 미쳐 집단을 유지하고 지속할 수 있도록 만들며, 사회적으로 기능하도록 관여하여 사회의 기초공동체로서 꾸준히 공동의 이익을 추구하도록 노력하는 것을 지칭한다. 그러나 한국 가족집단의 경우 오랜 기간 이어져 온 유교적 관념과 정권교체에 따른 사회통치 이념이 한데 섞여 우리만의 특수한 가족주의를 강화시켰다고 볼 수 있다. 이는 단순한 가족 우선적 가치지향성을 넘어 개개인의 삶을 지배하고 사회문화의 중심 원리로 자리하게 된다. 따라서 한국의 전통가족은 여느 사회집단과는 달리 가장 강한 유대감을 드러내며 오랜 기간에 걸쳐 가족주의라는 가족집단만의 특유한 이데올로기를 형성해 왔으며, 이는 특별한 위기상황에서 가족 집단의 결집을 강화시키고 집단을 유지하려는 전체로서의 완전체를 위한 위계적 질서를 확립하였다. 특히 한국사회의 경우 일생동안 특별한 유대관계를 이어가는 집단적 특성에 의해 사회를 지탱하는 하나의 근간이었으며, 가족주의를 통해 나타나는 현상은 위기상황에서 생산된 결과물인 동시에 변화하는 사회양상을 가장 함축적으로 드러내는 표본이라 할 수 있다[6]. 그러나 근대화 과정을 거치면서 가족가치관이 변화됨에 따라 가족 간의 유대기능은 약화되었으며, 가족의 규모 역시 상당히 축소되었다. 반면 가족 구성원들의 개인화는 강해졌으며, 가족의 관념은 다양한 가족의 형태로 확대되었다.

일제의 탄압과 전쟁으로 인해 오랜 기간 억압과 폭력에 지배당했던 사회에서 전쟁 후 국가와 민족이 원했던 변화의 주체는 무엇보다도 '주체성의 확립'을 우선시하게 된다. 그러나 우리가 그토록 염원했던 주체성 확립

은 다시 한번 서구사회의 지배를 받게 되면서 뜻하지 않은 방향으로 흘러가게 된다. 당시 제작된 영화 <하녀>와 <마부>는 이 같은 상황에 대하여 전통가족이 근대화를 거치면서 가치관이 변화됨에 따라 정체성의 혼란을 겪게 되는 과정을 담은 작품이라 할 수 있다. 영화의 주된 흐름은 전통과 근대가 충돌하는 교차시점에서 '변화'와 '유지' 사이에서 갈등을 겪는 사회구성원의 내면과 빠르게 변화를 이루고 있는 사회체제의 외형을 관통한다. 전통에서 근대로 전이되는 과도기적 상황에서 새로운 기회를 획득하고자 하는 개인적 욕망이 사회현상과 혼재되어 갈등을 유발하고, 갈등은 곧 사회적 모순으로 이어진다[7].

<하녀>는 김기영 감독이 1960년도에 제작한 영화로 공간과 시간의 제약 즉 세대, 민족, 연령, 성별을 뛰어넘는 어떤 보편적이면서도 특별한 영화적 경험을 제공하는 영화다. 당시 엘리트층에 해당하는 중산층 가족이 과도한 욕망으로 인해 점차 해체되어 가는 과정을 관객으로 하여금 관음증적인 시선으로 바라보도록 함으로써 현실을 재해석하도록 만들어 한국사회가 직면하고 있는 사회문제에 대하여 새로운 인식을 갖도록 만든다. <하녀>만의 독창적인 상상력을 통해 발휘되고 있는 질은 호소력은 개인적 욕망으로 인해 과잉 생산된 억압과 폭력을 그대로 노출시킴에 따라 발생하는 극적 긴장감에서 비롯된다. 영화 속 동식 가족이 품었던 욕망은 기득권 사회로의 진입을 시도하려는 '변화'에서 출발하여, 진입 후에는 현재의 지위를 '유지'하기 위한 과도한 욕망의 폭주로 이어지며 영화는 주관적인 해석을 갖도록 만든다. 영화는 이 같은 욕망의 변화에 대하여 강인한 이미지로 각인되는 상상적 재현을 통해 당시 사회 구성원들이 자각하지 못했던 자본주의에 대한 안일했던 태도와 그 결과에 대한 공포의 흔적들을 세련된 미장센과 극도의 긴장감으로 추적하도록 만들었다[8][9].

<하녀>가 새로운 질서 체계에서 겪는 사회구성원의 내면적 욕구를 상상으로 그려낸 작품이라면, 1961년 개봉한 강대진 감독의 <마부>는 1960대 초 한국사회의 어두운 단면을 사실적인 묘사를 통해 실제적으로 접근하고 있는 영화라 할 수 있다. 특히 도시빈민이 겪는 고달픈 삶을 있는 그대로 담아냄으로서 당시 많은 서민들의 애환을 위로해 줌과 동시에 그들의 희망을 노래한

작품이다. 작품에서 그려내는 실재하는 부재에 대한 강렬한 묘사는 한국사회의 단면을 드러내며 1961년 제 11회 베를린영화제에서 은곰상을 수상하면서 그 작품성을 인정받게 된다. 〈마부〉는 도시빈민층의 고단한 삶 속의 고통과 희망의 충돌을 가족 구성원 간의 깊은 갈등 구조를 세밀하게 그려낸다. 〈마부〉에서 등장하는 가족집단이 재현하고 있는 욕망은 〈하녀〉와는 달리 기득권 사회로의 진입 이전의 과정에 머물러 있다. 이들 가족의 출발점이 달동네에서 시작하고 있으며 출신자체가 기존사회로부터 외면 받고 있는 신분이라는 것이 이를 증명한다. 교차시기에 나타난 ‘변화’라는 관점에서 바라볼 때 이들 역시도 장남의 신분상승을 통한 삶의 ‘변화’를 꿈꾸고 있다는 점에서 〈하녀〉에서 그려내고 있는 ‘변화’와 유사한 성격을 드러낸다. 그러나 ‘유지’라는 관점에서는 해체된 가족의 재결합을 통한 온전한 가족집단의 복구를 희망하고 있다는 점에서 사회적 질은 객관적인 해석을 유도하고 있다고 볼 수 있다. 결국 두 편의 영화는 근대화의 교차점에서 ‘변화’와 ‘유지’사이에서 갈등하는 사회구성원들의 갈등으로 인해 발생하는 사회적 모순에 관한 이야기가 된다.

동시대에 선보인 두 영화는 같은 시기 만들어졌다고는 도저히 믿기 힘들 정도로 전혀 다른 결을 보이며 당시 한국사회가 경험하는 자본주의에 대한 생소함을 계층의 구분을 두고 적나라하게 묘사하고 있다. 〈하녀〉는 서구 자본주의의 새로운 질서에서 부여잡은 기회의 욕망을 통해 변화하는 사회에서 확고한 위치를 차지하고자 하는 사적 희망을 재현하지만 오히려 파괴되는 결말을 보이는 반면, 〈마부〉는 새로운 질서를 거부하고 전통적 계승을 통한 사회적 복구를 통해 공적인 희망을 재현하며 결과에 있어 온전한 사회의 복구를 그려낸다. 그러나 두 편의 영화 모두 성격은 달리하고는 있으나 가족사회가 취하고자 하는 내면세계의 재현에 있어서는 새로운 질서에 편입하고자 하는 가족집단의 강한 욕망이 서사와 이미지를 통해 폭력과 억압이라는 기호로 동일하게 표현되고 있다. 큰 틀에서 보자면 영화에서 재현되고 있는 이미지는 시·공간의 압축을 통해 근대화 전이과정에서 나타나는 한국 사회의 변화하는 흔적들에 대한 징후들로서 기호적 의미를 생산하여 상징화된 사회 이면을 표현하고 있다. 또한 서사와 캐릭터가 재

현하는 연기는 전이과정에서 나타나는 체제변화에 따른 이분법적 경향들, 이를테면 전통과 근대, 희망과 불안, 해체와 결합과 같은 상반된 징후들의 결과를 기호적으로 해석 가능하도록 만들었다.

결국 〈하녀〉와 〈마부〉는 시·공간의 압축을 통해 재현하고 있는 이미지를 통하여 당시 근대화의 교차에 따른 혼재된 양상 속에서 생산된 자유와 방임 사이에서 발생한 욕망의 주체, 즉 변질되어가는 우리사회의 구성원들의 일상을 파고들어 이들로 인해 발생하는 사회적 모순을 파헤치는 영화가 된다. 이는 통제 불가능한 내면의 욕망과 결합하여 정체성의 혼란과 가치관의 변화, 그리고 알 수 없는 미래에 대한 불안함에서 오는 공포를 생산하여 우리로 하여금 현실사회를 재인식하도록 만들고 있다. 이 같은 의미 양산은 프로이트가 제안한 기원적 판타지에 기초한 것으로서 ‘신체장르’를 통해 작동하는 욕망의 생성과 사회적인 호소력을 상징적 기호를 통하여 사회적 의미를 재생산한다[10].

III. 장르적 스타일에서 오는 교차적 징후

- 상징적 이미지들

두 편의 영화는 ‘변화’와 ‘유지’로 점철되는 근대화의 교차점에서 전통과 근대가 충돌하는 과정을 미학적 표현을 통해 상징화 시킨다. 그러나 상징적 의미를 표현하는 방식에서는 차이를 드러낸다. 〈하녀〉의 경우 근대화 시기 새롭게 등장한 중산층을 재현해 내기 위해 모더니즘 스타일로의 전환을 꾀하며 표현주의 방식을 취하고 있는 반면, 〈마부〉는 당시 시대적 상황을 있는 그대로의 사실적 묘사를 통해 도시 빈민의 삶 깊숙이 파고들어 관객과 영화를 동일화 시키는 리얼리즘 방식을 취한다. 이에 따라 〈하녀〉는 미학적 연출을 통한 표현주의적 미장센이 영화적 의미를 통해 전달하고자 하는 메시지의 주된 재료가 되며, 〈마부〉는 실제적 공간 안에서 벌어지는 보편적 삶을 카메라의 시선으로 옮기는 과정 속에서 가족의 연대기를 압축한 것과 같은 춘삼가족을 통해 벌어지는 주된 서사와 내러티브가 영화적 의미를 생산하는 주된 재료가 된다[11].

두 영화가 각기 다른 스타일로 당시 한국사회의 단면

을 재현해내고 있지만 주된 내러티브의 진행 방식에 있어서는 서구자본주의의 영향에 따른 모방적 형태와 그로 인해 발생하는 충돌에 따른 갈등 구조를 취하고 있다는 점에서는 유사하다. 동일시기에 제작된 영화로서 영화의 배경이 되는 당시의 한국사회의 사회성 또한 일제의 식민지식이 아직 남아 있던 시기였으며, 서구 자본주의의 새로운 형태의 식민지식이 교차하는 시기였다는 점도 유사하다. 이러한 특수한 상황을 묘사하고 있는 두 영화는 모방된 이미지 재현을 통해 권력이라는 욕망의 표출의 의미를 재생산하고 있으며, 등장인물들의 갈등을 통해 전통과 근대의 충돌을 영화의 요소로써 상징화시키고 있다. 미셸 푸코의 생산적인 권력 이론에 따르면 식민담론에서 이야기하는 권력은 실재하는 존재라기보다는 사회적 실재를 통해서 발현되는 과정의 산물로서 권력이행이 실패할 경우 수많은 사회적 모순을 생산하게 될 것이라 주장한다. 다시 말해 권력의 이행을 위해 실행하게 되는 모방된 행위에서 나타나는 작은 차이가 기존 사회체제의 분열을 야기하는 과정이 된다. 결국 실체가 없는 관념의 모방에 있어서는 원본이 가지는 모든 것에 대한 완벽한 복제가 이루어지지 않아 결핍현상이 일어나게 되며, 이로써 두 문화 사이에서 발생하는 문화적, 인종적, 역사적 차이에 의해 사회체제의 완벽한 이행은 불가능하다는 것을 의미한다. 이 같은 불완전한 체제이행에서 발생하는 다양한 요소들이 사회에 부정적인 영향을 미칠 때 이것이 바로 사회적 모순으로 나타나게 되는 것이다[12]. 영화 <하녀>와 <마부>는 영화를 통해 당시 정부의 역할 부재로 인해 발생한 방임적 행위에 대하여 비유적인 표현을 들어 비꼬는 시선을 내던진다. 당시 정부는 자신들의 무능력을 채우기 위하여 적극적으로 서구 자본주의 체제를 도입하였으며, 이전까지 경험하지 못했던 서구 자본주의 사회에 대한 생소함은 우리사회에 판타지적인 이미지를 심어주기에 충분했다. 방임적 형태에 놓였던 사회구성원들에게 이 같은 판타지적인 이미지는 동경의 대상을 넘어 동질화 하려는 경향을 드러냈다. 이에 따라 영화에서 재현하고 서구사회에 대한 모방적 행위는 당시 사회를 읽고 해석하는데 중요한 요소로 작용한다.

1. <하녀>에서 재현된 중산층 가족의 모방적 이미지

<하녀>에서 세련된 미장센을 통해 재현되고 있는 욕망의 상징들, 즉 억압으로부터 과잉 생산된 성적 판타지와 폭력성은 시각화 된 기호를 통해 주제를 강화시킨다. 영화 속 공간의 전체를 지배하는 2층 양옥집은 기득권 사회로의 진입과 사회계층으로서의 계급적 상승에 대한 과시의 결과물이자 과잉 생산된 욕망의 근원으로서 영화가 전달하고자 하는 메시지의 함축적 모형이다. 집안에 설정된 천정이 아닌 벽에 부착된 조명, 벽에 걸린 많은 그림들과 조각상, 그물과 같은 기이한 무늬의 벽면, 통유리로 된 창과 테라스, 세련된 부엌과 가구들은 전근대에서 근대로의 이행 과정을 설명하는 상징들로 등장한다. 반면 배우들의 의상과 과장된 연기, 이치에 맞지 않는 사건과 대사, 교차와 충돌을 연상케 하는 배우의 동선과 공간의 구조 등은 전이과정에서 나타나는 변화과정을 상징화 하고 있다. 교차 징후들로 상징화된 이미지와 상황은 모두 교차시기 과도기적 상황에 놓인 한국사회의 변화 과정으로서 서구 자본주의의 도입에 따른 서구사회를 모방한 형태로 기호화된다 [13].

이처럼 영화 <하녀>에 등장하는 모방적 형태의 상징화된 기호는 서사의 주된 흐름에서 의미를 생산하도록 만드는 보통의 영화들과는 달리, 상당히 직접적이면서도 부담스러울 만큼 과잉적으로 해석된다. 모든 서구의 양식들이 배치되어 있는 2층 양옥집은 1940년대 할리우드 가족 멜로드라마에서 빈번하게 등장했던 미국 중산층의 집을 그대로 연상시키며, 서구가족들이 한국사회에 자신들의 생활양식을 그대로 옮긴 형태로 영화에서 재현된다. 그리고 영화는 그 안의 공간에서 한국 가족집단으로 하여금 익숙지 않은 생활방식을 이어가도록 만든다. 영화를 보는 관객 입장에서는 서양식 가족에서 서구가족을 흉내 내며 생활하고 있는 동식가족의 모습을 바라보며 왠지 낯설고 이질적인 느낌을 받게 된다. 이때 느끼는 감정이 바로 김기영 감독이 관객에게 전달하고자 했던 구질서와 새로운 질서 사이의 충돌에서 오는 감정이자 서구 자본주의에 대한 반감 섞인 경고의 메시지다. 2층 양옥집을 세트에 제작하여 철저한 계산 하에 자신의 미장센을 연출한 이유도 이를 통해 자신이 말하고자 하는 사회적 메시지가 효과적으로 전달되기를 바랐기 때문이다. 결국 서구 자본주의를 모방

하고 있는 2층 양옥집은 그 자체로 한국사회와 당시의 숙지 않은 서구 자본주의 사회와의 충돌을 상징한다. 집이란 공간을 통해 인간의 끝없는 소유욕에 대한 욕망을 채워가도록 연출하여 자본주의의 과잉된 물질주의를 상징적으로 재현하고 있다.

전쟁 후 얼마 되지 않은 상황에서 보편적인 주변의 삶은 빈곤과 파괴된 공간 속에서의 피폐해진 삶이 일상적인 모습이라 할 수 있다. 누군가는 사회 재건을 통해 새로운 미래의 희망을 꿈꾸었지만 대다수의 사람들은 현실과 직면하기보다는 당장 마주한 현실에서 벗어나고픈 맘이 컸던 것이 사실이다. 다시 말해 당시 시대가 직면한 상황은 절망 속에서도 누군가에게는 기회이자 희망이 될 수 있는 분위기가 연출되었다고 볼 수 있다. 〈하녀〉는 이 같은 위기의 상황을 기회로 인식한 당시 한국사회 구성원들의 과잉 생산된 욕망을 뒤쫓는 영화가 된다. 이들에게 근대화 이전과정에서 나타난 ‘변화’는 새로운 질서에서 누구보다 먼저 주류사회에 편입할 수 있는 기회로 작용했으며, 그 변화의 끝에는 ‘유지’하고픈 욕망이 자리하게 된다.

1960년대 한국사회의 주체는 원조를 통한 국가 재건이 가장 큰 목표였다. 미국은 한국의 이 같은 상황에서 전폭적인 원조를 통하여 근대화론을 전파하고, 이를 위하여 물질, 인적, 심리적 기반 구축에 적극적으로 개입하게 된다. 당시 미국이 추진한 근대화 프로젝트는 정치, 경제, 사회, 문화 등 전반의 변화를 도모하는 것이었으며, 이는 제도적 측면뿐만 아니라 심리적인 측면까지 추구했다고 볼 수 있다[14]. 미국은 근대화 프로젝트를 성공시키기 위해 수많은 미군과 그들의 가족을 한국으로 이주시킨다. 일제 식민시기와 달리 미국의 이주 과정은 한국사회의 반감 없이 이루어졌으며, 이들을 통한 미국의 자본주의 역시 빠른 속도로 자연스럽게 한국사회의 주류에 편입된다. 정부의 주체적 역할이 미비했던 당시 한국사회에서 피폐해진 삶을 이어가던 한국 사람들에게는 미국 서구가족의 화려하고 행복한 이미지는 곧바로 동경의 대상이 된다. 이는 결핍상태에 놓였던 한국사회 구성원들의 빈 공간을 파고들어 상상의 판타지를 심어주며 욕망의 대상이 된다. 〈하녀〉는 바로 2층 양옥집에서 사회 기득권층의 삶을 갈구하는 한국사회의 모방된 형태와 변질된 모습을 통해 과잉 생산된 욕

망의 과정과 결과를 상징적으로 재현하고 있다.

2층 양옥집을 채우고 있는 요소들은 또 다시 영화의 내러티브와 기술적 요소들과 결합하여 개별적인 존재로도 의미를 생산해 낸다. 조명의 경우 전통적 한국 가옥의 경우 한 한가운데 혹은 천정 가운데 위치하며 집안 전체를 비추는데 목적을 가진 반면, 〈하녀〉의 2층 양옥집의 조명은 벽면 측면에 위치하며 미학적 기능을 우선시 한다. 벽의 측면에 조명이 위치하다보니 당연히 인물은 어둡고 오히려 인물의 주변부, 즉 자신이 내세우고자 하는 미장센 요소들을 더욱 밝게 비춘다. 2층 양옥집을 서구 자본주의에 의해 변질되어버린 한국사회라 해석할 경우 김기영 감독은 그 원인에 있어 사회 구성원보다는 체제와 제도의 변화에 중점을 두어 사회 그 자체에 근본적인 원인이 있음을 기호적으로 재현했다고 볼 수 있다.

미술작품을 연상시키며 집안 곳곳의 벽면을 가득 채운 소품들 역시도 과잉된 욕망을 상징한다. 얼핏 서구 중산층 가족을 흉내 내기 위한 미술 소품으로 보이지만 벽면에 가득할 정도로 과하게 설정되어 있음을 알 수 있다. 특이한 점은 과하게 설정된 소품들 사이 매우 이질적인 한국의 전통 탈이 등장한다는 점이다. 이는 동식이 신문 기사를 읽고 일어서서 걸어가는 장면에서 아주 선명하게 드러난다. 마치 동식 가족의 대화를 비웃기라도 하듯 아주 익살스런 표정을 담고 있다. 탈은 한국의 전통적인 민속극에서 풍자와 해학을 상징하는 핵심이 된다. 결국 과하게 설정된 서구의 이미지들 사이에 탈을 배치함으로써 교차시기 근대와 전통이 공존하고 있음을 재현했다. 또한 탈이 상징하는 의미를 통해 당시 욕망에 사로잡혀 변질되어 가는 한국사회 구성원들의 한심한 작태에 대하여 비꼬는 인상을 심어주어 비판 섞인 경고의 메시지도 함께 전달한다. 영화는 탈을 통해 예측하고 있는 사회구성원들이 변질되어 가는 모습을 폭력과 억압으로 귀환하여 동식가족을 흔들려 놓는다. 영화는 혼재된 양상 속에서 흔들리는 주제로 동식을 선택하여 카메라 기술과 결합된 형태로 재현한다. 거울을 이용하여 고뇌하는 모습을 통해 선차적으로 선보였으며, 계단에서 하녀의 목을 조르는 과정에서 계단 벽에 걸린 조각상의 초점을 흐리며 흔들리는 장면 연출을 통해 과잉된 욕망이 새로운 질서와 충돌하는 이미지

를 재현했다. 동식을 통해 전하고자 하는 의미는 극중 가장의 역할로서 교차하는 시기에 새로운 질서에 적응하지 못하고 충돌하는 사회 구성원으로서의 역할과 부재하는 주체 상실의 국가(정부)와 동일시 되도록 만든다.

영화 <하녀>의 미장센에서 주목할 점은 2층 양옥집의 구조라 할 수 있다. 2층 양옥집은 동식가족이 이사 전 잠시 머물렀던 단칸방의 구조와 비교대상이 된다. 단칸방의 경우 한국의 전통가옥이라고는 할 수 없지만 당시 가난에 허덕였던 한국사회에서 볼 수 있는 보편적인 가옥의 형태를 보인다고 할 수 있다. 단칸방에서 보이는 이미지들은 2층 양옥집과는 달리 창문의 문양이나 폐쇄적인 구조, 좌식 식탁 등 비교적 한국 사람들에게 익숙한 것들로 채워져 있으며, 동식가족의 일상 역시 전형적인 가족집단의 형태를 취하며 관객들에게 익숙함으로 받아들여진다. 폐쇄적인 구조와 익숙함은 관객들로 하여금 자신의 가족일상과 동일시하도록 만들어 굳이 훑쳐보고자 하는 욕망을 잠재운다. 따라서 카메라 움직임 역시 일상의 재현을 위해 정지 상태로 자연스럽게 연출하고 있다. 또한 단칸방이란 협소한 공간의 설정은 한 가족을 온전하게 한 장소로 모이도록 만들어 가족 구성원으로서 각자의 역할을 부여받도록 하고 있으며, 직관적인 소통이 가능하도록 만들어 어떠한 가족문제의 발생에 대하여 즉각적으로 해결하도록 만든다. 결국 잠시 보이는 단칸방의 설정은 전형적인 가부장제의 가족 형태를 재현한 것으로써 당대의 해체된 가족형태로 기능한다.

반면 2층 양옥집은 전형적인 서구가옥의 형태를 취한다. 상당히 개방적이고 편의와 실리를 추구하도록 공간마다 분리시켜 놓아 당시 관객들에게는 익숙지 않은 낯선 풍경을 제공한다. 이때 느껴지는 낯선 감각은 익숙한 단칸방과는 대조적으로 관객들에게 새로운 것에 대한 호기심을 불러일으킨다. 단칸방에서 한테모여 가족 내 문제에 대하여 직관적인 반응과 구성원 각자의 역할 수행을 통해 해결책을 제시했다면, 2층 양옥집의 분리된 내부 구조는 자연스럽게 동식 가족을 해체 시킨다. 동식의 피아노 방, 아내의 작업실, 아이들의 방, 하녀의 방 등 구성원 각자가 생활하는 공간이 분리되어 있는 구조를 취하고 있다. 하나의 집단 체제를 이루고는 있

으나 가족 구성원들을 각각 개인화 시켜 유대관계를 약화시킨다. 이 같은 경향은 가족문제가 발생하였을 경우 원인을 발견하지 못하거나 문제 자체를 인식하지 못하는 상황을 초래한다. 동식가족 역시 영화 안에서 다양한 가족문제로 인해 갈등을 겪지만 미처 발견하지 못해 결국은 가족이 서서히 해체되어 파괴되는 것으로 재현되고 있다.

분리된 구조 외에도 커다란 유리창으로 제작된 개방적인 형태는 집안을 훤히 들여다보게 하여 관객들로 하여금 호기심을 넘어 욕망을 불러일으켜 관음증을 유발한다. 이는 카메라가 관객의 위치와 동일시되도록 창문 밖에서 위치하다가 창문을 통과하며 집 안으로 들어가는 움직임을 반복적으로 사용하는 것으로 재현된다. 즉 카메라는 관객의 시선을 대신하여 스크린의 물리적 공간을 허물고 관객으로 하여금 서구 중산층 가족을 훑내내고 있는 동식가족의 낯선 풍경을 훑쳐보도록 만들고 있다. 이러한 관음증의 형태로 드러나는 심리적 변화는 영화의 중심 내러티브를 이끄는 감정의 중심축이 되며, 영화 속 인물 하녀를 통해 세밀하게 재현되어 스텔러장르로서의 성격을 강하게 드러낸다. 낯설음, 과잉적 생산, 관음증 등의 요소를 통해 관객들이 당시 사회에서 경험하고 있는 심리적 불안요소를 영화적으로 재현했다면 2층 양옥집의 계단은 당시 불안한 사회의 단면을 기술적 요소와 결합하여 당시 혼재된 양상에 따른 왜곡된 사회를 상징화 한다. 단칸방이 공간의 제약을 통해 구성원들을 결집시켜 자연스런 소통이 가능하도록 기능했다면, 2층 양옥집은 분리된 공간을 계단이 연결시켜줌으로써 그 기능을 대신한다고 볼 수 있다. 그러나 영화 <하녀>에서 보여 지는 계단은 소통의 기능을 상실하여 죽음의 공간이자 파괴의 공간으로 재연된다. 하녀 뱃속 아이의 유산, 창순의 죽음, 하녀의 죽음 등 영화에서 재현되고 있는 대부분의 죽음이 계단에서 이뤄진다. 결국 계단은 소통의 기능을 상실한 채 잘못 받아들이고 있는 서구 자본주의의 폐단에 의해 변질되어 버린 한국 사회의 왜곡된 현실을 상징한다. 영화는 하녀가 물 컵에 물을 채워 들고 가는 장면에서 물 컵에 비친 왜곡된 계단의 이미지를 통해 은유적으로 표현한다.

결국 영화에서 재현하고 있는 동식가족의 2층 양옥집의 일상은 서구 중산층 가족의 삶을 훑내 내고 있는 당

시 한국사회의 엘리트층을 은유적으로 표현하고 있는 것이며, 동식가족의 해체적 양상을 통해 한국사회의 가족문제를 사회문제로 인식하도록 만들고 있음을 알 수 있다. 이는 혼재된 양상 속에서 부적응하고 있는 사회 구성원들의 교차시기에 나타나는 문화적, 인종적, 역사적 차이로 인해 발생하는 원본 결핍에 따른 모방적 수행과정의 모순된 결과로, 당시 한국 사회의 결핍상태에 따른 빈 공간을 가득 채우고자 하는 욕망을 작동하도록 만든다고 볼 수 있다. 따라서 2층 양옥집은 서구 자본주의에 대한 판타지를 자연스럽게 심어주고 있으며, 공간 자체가 하나의 사회체제를 상징화한 거대한 관념으로 자리한다.

2. 〈마부〉에서 공간이미지로 재현된 근대 서민가족의 리얼리즘

영화 〈하녀〉가 회화적인 표현기법을 활용하여 미래 가족의 해체적 양상을 관객과 마주하도록 만들었다면, 동시대 제작된 〈마부〉는 근대화에 직면한 1960년대 서민들의 삶을 비교적 솔직하게 담아내려는 리얼리즘적 시도를 통해 시대의 보편적인 가족문화를 관객들에게 마주하도록 만든다. 영화에서 재현되는 이미지는 사실적 묘사를 통해 과장되거나 왜곡된 의미보다는 진실된 의미를 생산하고 있으며, 현실의 재창조 없이 당시의 시대적 상황을 그대로 노출함에 따라 서민들의 애환을 있는 그대로 담아내고 있다. 영화는 도시빈민층에 해당하는 서민가족의 빈곤한 삶을 추적한다. 이들 가족이 머무는 남루한 공간은 사회 주변부에 머물고 있으며, 겉으로 드러나는 이들의 피상적이고 고단한 일상은 같은 공간에 머물고 있는 소외된 군상을 대표한다. 근대화 교차시기 ‘변화’의 시점에서 〈하녀〉의 동식에게는 기회의 시작을 기득권층이 갖는 기본적인 조건을 갖춘 상태에서 출발시켰다. 피아노 선생이라는 엘리트 신분과 완공직전의 2층집이라는 도심 속 공간이 그것이다. 그러나 〈마부〉의 춘삼가족에게는 어느 것도 주어진 것이 출발시킨다. 오히려 아내이자 엄마가 없는 결핍 속에서 시작하도록 만들고 있으며, 이들이 머물고 있는 낡고 허름한 집을 통해 이들 가족이 근대화의 ‘변화’속에서도 전통에 갇혀 있음을 상기시킨다[15]. 이러한 이유로 이들 가족이 재현하고 있는 욕망은 〈하녀〉의 동식

가족이 발산하고 있는 욕망보다도 오히려 더 과잉적일 수 있다. 영화가 등장한 시기가 〈하녀〉와 마찬가지로 근대화 교차 시기라는 점으로 미루어 볼 때 영화에서 재현하고 있는 서민가족의 욕망, 즉 새로운 사회체제로의 진입을 통한 계급적 상승을 이루려는 행위는 당시의 모든 계층에서 발생하고 있는 것으로 여겨진다. 영화 〈마부〉는 시대의 리얼리즘을 반영하고 있는 만큼 당시 한국 사회의 가족집단을 대표하면서도 전통적 관습과 근대가 함께 공존하는 교차시기의 시대상을 사실적으로 묘사하고 있다. 영화는 당시 사회구성원들의 내면에 깊숙이 자리하고 있는 전통적 관습과 근대화의 유입에 따라 빠르게 변해가고 있는 사회의 외면을 충돌시키며 혼재된 상황 속에서 방향할 수밖에 없는 소외된 집단의 일상을 여과 없이 재현해냄으로써 관객들로 하여금 자신들의 일상을 추적하도록 만든다[16].

영화에서 재현하는 교차시기의 충돌이미지는 공간에서 느껴지는 시각적 차이를 통해 드러나는데 소외된 집단이 머물고 있는 달동네의 풍경과 화려한 도심 속 풍경을 교차시키며 기호적으로 해석하도록 만들어 상징화 시켰다. 영화의 배경이 되는 공간은 크게 세 군데로 압축되는데 춘삼이 살고 있는 서민 중에서도 하층민들이 묶는 달동네의 끝자락, 일반 서민들이 살고 있는 언덕 중턱의 전형적인 달동네 군락, 그리고 부유한 계급층이 살고 있는 도심의 공간으로 나눌 수 있다. 결국 영화에서 배경으로 등장하는 주거공간의 위치 차이는 당시 사회적 계급을 부류에 따라 나뉘는 사회계층을 구분 짓는 잣대가 된다. 먼저 춘삼이 살고 있는 달동네의 끝자락을 살펴보면 사회에서 소외된 하층민들의 실제적 이미지를 낱것 그대로 연출하고 있음을 알 수 있다. 춘삼의 집안에는 이렇다 할 장식이나 회화적인 요소는 전혀 찾아볼 수 없으며, 추위와 바람을 막기 위해 덕지 덕지 붙여놓은 종이 찌가리들만이 보일 뿐이다. 세련된 거실을 대신해 마루가 놓여 있고, 부엌은 별도의 공간으로 형성되어 있다. 식탁 대신 소박하게 차려진 식사가 밥상으로 차려져 방안으로 들여진다. 마당 한편에는 말을 관리하는 마구간이 존재하며, 허름한 대문을 열면 마당으로 이어지도록 구성되어 있다. 가옥의 외형은 낡고 허름하지만 전체적인 형태는 전통적인 한국의 가옥 형태를 보인다. 춘삼이 살고 있는 달동네의 외경 또한

서민적 풍경을 그대로 연출한다. 낡은 가옥 주변은 황량한 벌판이 펼쳐져 있어 사람의 온기라고는 느껴지지 않을 만큼 외롭고 처량하게 느껴지도록 만든다.

반면 춘삼에게 일거리를 제공하는 주인집의 경우 <하녀>에서처럼 낯설고 세련된 이미지는 아니지만 큰 유리로 된 문과 창이 보이며, 방 안은 특이한 문양의 벽지를 깔끔하게 붙여놓은 모습으로 춘삼 집의 이미지와 충돌하며 상당한 차이를 드러낸다. 또한 외부의 공간 역시 달동네의 끝자락에서 보였던 황량한 벌판 대신 넓은 신작로가 펼쳐져 있으며, 펼쳐진 길 위를 자동차와 많은 사람들이 혼잡하게 지나다니는 장면이 연출된다. 길가에는 2층으로 된 신식 건물이 들어섰으며 건물 1층에는 약국, 다방, 식당 등 각종 상점들이 자리하고 있다. 달동네의 끝자락에서 느껴지는 외롭고 쓸쓸한 분위기와는 달리 다양하고 복잡하며 정체를 갖는 것들이 혼재된 양상으로 당시 교차시기에 나타나는 모든 형태가 모여 압축된 분위기를 연출함에 따라 생동감을 보임과 동시에 씩씩한 이면을 들여다보이도록 만든다.

한편 서민들의 삶의 공간에 나타나는 교차시기 징후들을 강하게 느낄 수 있는 공간은 달동네의 풍경들이다. 사람들이 지나다니는 길은 좁은 골목길로 형성되어 있으며, 빼곡히 들어선 집들은 남루한 자신들과 똑 닮은 모습으로 낡고 허름하며, 언제 무너질지 몰라 축대를 받쳐놓은 형태로 위태롭게 느껴진다. 가옥의 형태는 그저 지낼 수 있을 정도로 기본 형태만 갖춘 모양으로 전통가옥도 아닌, 그렇다고 새롭게 등장한 양옥집도 아닌 어디에서도 본적 없는 형태를 보이며 임시로 머무는 정체를 공간으로 인식된다. 또한 도심처럼 출지어 늘어진 간판들은 보이지 않으며, 사람들로 복잡되는 모습도 찾아보기 힘들다. 그렇다고 해서 달동네의 끝자락처럼 황량한 분위기를 연출하는 것도 아니다. 이 같은 달동네의 생경한 풍경은 우리로 하여금 복잡한 감정을 불러일으키지만 이러한 감정이야말로 근대화 교차시기 서민들의 가슴속에 실재하는 부유하는 감정의 실체라 할 수 있다. 결국 남루히 빼곡하게 늘어선 낡은 집들은 기존 사회에서 소외된 서민들의 일상적 외형을 상징화한 것으로서 임시거처로 인식된다. 잠시 머물다가는 일시적 공간으로서의 이미지는 당시 서민들의 정착에 대한 욕망을 더욱더 상기시키며 유랑민과 같은 그들의 고

단한 삶을 반영한다. 결국 영화 <마부>에서 비춰진 세련된 도심의 공간과 전통을 떠올리는 전통가옥과도 차이를 드러내는 달동네의 생경한 풍경은 사회 어느 곳에서든 제대로 정착하기 힘든 고단한 삶을 살아가는 서민들의 디아스포라적인 삶을 엿보도록 만든다. 또 좁은 골목길은 그들의 고단하고 치열한 삶의 깊이를 느껴지도록 만들며, 정적이 흐르는 공간의 분위기는 그들의 치열한 삶이 그들이 희망하는 도심 공간 어딘가로 향해 있음을 설명한다. 역사적 사건 후에 공적인 영역 밖으로 밀려난 소외된 이들의 삶은 결국 집을 잃어버린 비천한 고아들의 삶을 닮아 있다. 전쟁 후 해체된 가족들의 결합을 통해 사회적 통합을 이루고 다시 온전한 집합체로서 사회적 기능과 역할을 수행해야 할 가족집단은 빈곤이라는 현실 앞에 또다시 내면적으로 해체적 양상을 겪고 있음을 알 수 있다.

감독 강대진은 이 같은 실제의 현실에서 자연스럽게 분리된 공간을 활용하여 충돌을 일으키는 상황 연출을 통해 교차시기의 혼재된 양상을 재현한다. 영화는 교차시기 전통적 이념에 따른 사회-문화적인 관념 즉, 세대, 가치관, 관습, 규범 등이 근대화의 새로운 질서에 어떻게 스며들고 있는지를 핵심 내러티브로 삼고 있다. 이에 <마부>의 도입부에 연출된 젊은 청년(막내아들)과 기성세대의 추격 장면은 영화 전체의 내러티브를 이해하는데 매우 중요한 포인트가 된다. 추격 장면은 춘삼의 막내아들 대업이 중년 남성의 자전거를 훔쳐 달아나는 것으로 시작된다. 자전거를 타고 빠르게 질주하며 달아나는 청년을 중년 남성이 힘겹게 뒤쫓지만 중년 남성은 어느새 화면 밖으로 사라지고 만다. 그러나 젊은 청년도 이내 물동이를 짊어지고 가는 아낙네와 충돌하며 넘어지게 되고 자전거를 버려둔 채 그대로 골목기로 달아나 버린다. 추격전은 생각보다 싱겁게 끝나지만 그 과정에서 스치듯 지나쳤던 이미지들은 매우 강렬한 인상을 심어준다. 추격 장면에서 재현된 이미지들은 타이틀과 함께 보인 마차바퀴, 중년 남성, 낡은 기와집, 물동이를 짊어지고 가는 아낙네 등의 이미지를 통해 전통적인 분위기 상기시킨다. 반면 회색의 벽돌집, 허름한 판잣집, 청년의 교복과 서양의 옷차림, 자전거, 우뚝 솟은 전신주, 상점의 간판 등은 전근대를 연상시킨다. 이처럼 영화는 전통을 상징하는 이미지와 전근대를 상징하는

이미지를 충돌시키며 교차시기의 혼재된 양상을 설명하고 있다. 추격전은 결국 전통사회에서 근대사회로 이행되는 시간의 흐름을 재현한 것으로 타이틀과 함께 클로즈업 되어 돌아가는 마차바퀴의 움직임이 시간의 흐름을 형상화 하고 있으며, 추격전에서 빠르게 도망치는 청년과 힘겹게 뒤쫓는 중년의 벌어지는 격차는 체제의 흐름을 나타낸다. 또한 추격전 과정에서 혼재되어 나타난 여러 이미지들은 빠르게 변해가는 사회의 변화과정을 상징한다[17].

추격 장면이 영화가 전달하고자 하는 시대적 메시지를 함축하여 전달하고 있다면 춘삼의 일터에서 벌어지는 몇몇 일상들은 전통과 근대의 교차시기에 나타나는 충돌징후를 구체화 한다고 볼 수 있다. 춘삼은 마차를 끌며 짐을 실어 나르는 마부 역할로 등장한다. 그가 주로 활동하는 공간은 도심 한복판이다. 춘삼과 동료들이 줄지어 이동하는 마차 행렬은 도심 한복판을 달리는 자동차 행렬과 교차되며 충돌이미지로 재현된다. 마차의 행렬 자체가 도심의 이미지와는 어울리지 않는 이질적인 풍경을 드러낼 뿐만 아니라 이제는 마차를 대신하는 자동차의 이미지가 서로 충돌하면서 재현된 이미지는 더욱 강렬한 인상을 심어준다. 이러한 이미지 간의 충돌은 이후 직접적인 충돌로 이어진다. 춘삼이 마차를 끌며 도로를 가로지르는 장면에서 옥희가 남성과 탄 자동차와 마차의 충돌 직전 상황을 연출한다. 이 상황은 춘삼과 운전자 모두 부주의한 상황에서 발생했다. 얼마 후 이 같은 상황은 결국 사고로 이어진다. 추운 겨울 마차를 끌며 빙판으로 된 언덕길을 조심스럽게 내려오던 춘삼은 뒤에서 경적을 울리며 재촉하는 자동차를 피하기 위해 애쓰다 오히려 부주의하게 막무가내로 질주하던 주인집의 자동차와 직접 충돌하는 사고가 일어난다. 그러나 사고를 대처하는 방법에서는 이전과는 큰 차이를 드러낸다. 옥희가 타고 있던 자동차와의 충돌직전 장면에서는 춘삼은 운전자를 향해 불만을 제기하지만 주인집 자동차와의 충돌에서는 자신의 잘못이 아님에도 불구하고 도리어 사과하는 모습을 보인다. 이 같은 이치에 맞지 않는 행위는 주인 역시도 마찬가지다. 차에서 내린 주인이 첫 번째로 한 행동은 자동차를 살피는 것이었으며, 이후 춘삼을 호되게 호통치는 장면으로 연출된다. 감독은 이 충돌 장면을 통해 교차시기 전통

과 근대의 충돌과 사회적 계급의 차이를 직관적으로 해석 가능하도록 만들었다.

결국 영화 〈마부〉는 도심과 달동네 그리고 언덕 끝자락의 각기 다른 부류의 생활공간에서 느껴지는 차이를 통해 당시 교차시기에 생산된 자본주의에 의한 사회적 계급의 차이를 재현하고 있다고 볼 수 있다. 또한 근대화의 상징으로 집약해 놓은 도심의 공간 속에서 각 시대를 상징하는 요소들을 충돌시키는 상황 연출을 통해 당시 교차시기의 혼재된 상황 속에서 나타나는 교차징후들을 포착하도록 만들었다고 볼 수 있다.

IV. 실체적 행위를 통해 드러나는 교차적 징후

- 배우를 통해 드러나는 상징적 이미지들

두 편의 영화가 표현의 형식과 실체, 즉 표현주의 기법과 리얼리즘 형식을 빌려 영화적 요소인 미장센과 배경의 실제화 된 묘사를 통해 근대화의 교차징후를 상징적으로 재현해 내고 있다면, 인물들이 재현하는 이미지와 실체적 행위는 이를 구체화 시켜 사회적 갈등 양상을 재현한다. 일본 제국주의에서 이양된 서구 자본주의에 대한 판타지가 한국 사회의 구성원들에 의해서 모방적 형태로 반복적으로 실행되면서 분열되는 양상이 가속해체의 결과를 초래하는 사회구조의 모순된 결과라면, 인물들의 행위는 그 과정이 된다. 모방하는 과정 속에서 완벽한 재현이 아닌 문화적·인종적역사적 차이 때문에 발생하는 부분적인 현존과 그 현존에 대한 환유로서의 불완전성 그리고 차이에서 오는 괴리감에 의해 발생하는 모순된 결과의 과정이 되는 것이다. 근대화의 실현에 있어 새로운 질서로의 자연스러운 진입이 체제변환의 전략적 목표라면 이를 흉내 내고자 하는 모방적 행위는 현존의 환유가 된다. 그러나 실체가 없는 것들에 대한 현존의 환유는 차이에서 오는 불완전성, 즉 원본결핍에 의해 완벽할 수 없는 불완전한 복제의 형태를 보이며 현존하는 실재를 분열시킴에 따라 실재 안에 내재된 이중성, 모순, 근본적인 한계와 같은 사회 갈등의 이면을 드러낸다. 결국 두 편의 영화는 이 같은 사회적 갈등 양상을 전통과 근대의 충돌, 서구와 비서구의 충돌, 세대 간의 충돌, 의식과 무의식의 충돌 등을 재현하

여 이를 사회적 문제로 치환시키고 있으며, 이는 인물들의 행위를 통해 상징적으로 드러난다고 볼 수 있다.

1. <하녀>에서 인물을 통해 나타나는 모방된 실제적 행위

영화 <하녀>는 인물들의 실제적 행위에 있어 모방된 재현을 통해 계층 간을 충돌시켜 신분상승의 욕망을 표출하고 있으며, 이를 인물들의 표면적인 이미지와 변화되는 행위연출을 통해 서사를 재현하고 있다. 계급상승의 욕망은 기존 사회에서 소외되고 외면당했던 비주류 계층이 교차시기 혼재된 양상 속에서 제공된 기회를 틈타 새로운 질서로의 진입을 통해 주류에 속하고자 하는 욕망의 발산에서 비롯된 과정이 된다. 영화는 가장 밑바닥에 존재하는 하녀로 하여금 경희(노동자)를 흉내 내도록 만들고 있으며, 경희는 동식을 탐하여 동식 아내(중산층)를 흉내 내도록 만들고 있다. 이런 점에서 동식 아내를 포함하여 동식가족은 정상 범주에 속하는 주류라 볼 수 있다. 그러나 앞서 설명한 바와 같이 동식가족 역시 서구의 중산층 가족을 흉내 내고 있어 진정한 의미로는 서구 중산층 가족이 최정상의 계급적 위치를 차지하게 된다. 이를 이데올로기적 관념으로 바라본다면 결국 한국의 전통적 민족주의가 서구 제국주의를 표방하는 형태가 된다. 그러나 이러한 과정에 있어 영화 <하녀>는 모방적 행위의 과정 속에서 드러나는 과잉 생산된 욕망으로 인해 모순된 결과가 사회문제를 초래할 수 있음을 경고한다. 과잉 생산된 욕망의 표출은 하녀가 경희를 넘어 동식의 아이를 잉태함에 따라 그의 아내의 위치에 섰음에도 불구하고 욕망을 멈추지 않은 채 동식가족을 해체시키고 잠식해버리는 괴물로 상징화된다. 순차적인 단계로 볼 때 하녀의 위치는 서구 자본주의의 상징 혹은 서구 중산층 가족을 형상화 시켜야 한다. 그러나 영화는 하녀를 괴물로 표현함으로써 사회적 타자로 기능하도록 만들었다. 사회적 타자의 역할은 괴물로 등장한 하녀로 하여금 정상성에 대한 반문을 갖도록 만들었으며, 결국 하녀가 괴물이 될 수밖에 없었던 이유와 원인을 추적하도록 만들어 서구 자본주의의 도입에 따라 발생하는 사회문제의 근본적 원인이 사회구성원인 아닌 사회 자체에 있음을 깨닫도록 만든다. 결과적으로 영화 <하녀>에서는 계급상승의 욕망과정을

추적하는 과정 속에서 발생하는 충돌 이미지와 인물들의 행위를 기호적으로 해석하는 것이 곧 영화를 통해 사회적 담론을 해석하는 과정이 된다.

인물 하녀는 당시 영화에서는 볼 수 없었던 매우 독창적이고 독보적인 캐릭터로 영화에서는 하나의 독립된 개체로 인식되는 반면, 동식 아내와 경희는 교차시기에 등장한 여느 영화에서도 흔히 볼 수 있는 캐릭터라 할 수 있다. 따라서 영화는 두 사람의 잦은 충돌을 통해 교차징후를 상징화하고 있다. 먼저 이미지 적으로 동식 아내는 영화 내내 전통적 의상인 한복을 선보이며 관객들에게 익숙한 이미지로 등장하는 반면, 경희는 마치 할리우드 여배우 오드리 헵번(Audrey Hepburn)을 연상시키는 서양식 의상을 선보이며 낯선 이미지로 등장한다. 헤어스타일이나 화장 역시 마찬가지다. 결국 동식 아내가 전통을 상징한다면, 경희는 근대화를 상징한다고 볼 수 있다. 영화는 경희가 처음 동식가족의 단칸방을 방문하는 순간부터 두 사람을 곁에 위치시키며 이미지 적으로 충돌시킨다.

우선 두 사람의 극 중 주된 행위는 동식 아내의 경우 재봉틀을 이용하여 수익을 발생시키고, 경희는 방직공장에 일하며 수익을 발생시킨다. 집 내부와 외부라는 공간적 차이만 있을 뿐 직업적으로 볼 때 상당한 유사성을 보인다. 이는 당시 서구 자본주의의 도입에 의해 사회가 점차 변화함에 따라 여성들이 사회에 진출할 수 있는 기회가 늘어나고 있음을 교차시기에 나타나는 징후로 재현한 것이라 할 수 있다. 애정행위에 있어서도 두 사람은 모두 적극적인 행위를 통해 성적 욕망을 채우려는 모습을 유사하게 연출한다. 당시 한국사회에서 아내가 있는 남자를 탐하는 행위가 낯설게 느껴질 수도 있으나 극 초반 신문기사에서도 실렸듯이 교차시기에 나타난 사회적 현상을 재현했을 뿐이며 경희는 이 같은 현상에 대하여 신세대 여성의 캐릭터로 분하여 당시 여성상을 상징화 했을 뿐이다. 오히려 아이러니한 것은 전통적 이미지를 상징적으로 드러내며 전혀 그럴 것 같지 않은 동식 아내가 경희의 행위보다 더 자주 빈번하게 애정 행위를 드러내고 있다는 점이다.

동식과 아내의 경우 부부관계를 설정하고 있어 애정행위가 정당화 될 수는 있으나 부부가 연출하고 있는 애정행위는 경희가 선보이는 낯선 이미지보다 오히려

더욱 강한 낯선 감각을 선사한다. 애정 행위의 경우 두 사람이 함께 연출하는 행위이기에 동식 아내를 분리시키지 않고 부부로 동일화 시켜 설명하고자 한다. 분명 단칸방에서 아이의 훈육을 두고 서로 대화하는 장면에서는 동식의 경우 강압적이고 엄격한 모습으로 전형적인 가부장제에서 보이는 아버지를 연상 시킨다. 아내 역시도 전통적으로 아이의 훈육을 담당하는 엄마의 역할을 수행하며 말투에서 느껴지는 무뎠직한 기운 등 두 사람의 모든 행위가 그동안 익숙한 전통적인 가부장제에서의 부부를 연상시키며 애정행위와는 거리가 있어 보이도록 연출한다. 그러나 2층 양옥집으로 이사한 뒤 부부가 연출하는 애정 행위는 서로 갈등이 유발되기 전까지 전혀 다른 양상을 보인다. 쥐를 처음 발견하고 아내가 쓰러졌을 때 부부는 아이들의 시선은 아랑곳하지 않고 서로 얼굴을 비벼대며 과한 스킨십을 연출한다. 이 같은 모습은 아내가 다리에 쥐가 났을 때, 악몽을 꿔올 때 등 두 사람이 함께 하는 장면에서 과할 만큼 빈번하게 등장한다. 이는 서구 중산층 가족의 화목하고 행복한 이미지를 모방하는 과정 속에서 과잉 생산된 욕망의 재현이라 할 수 있다. 이 같은 상황이 낯선 이유는 경희의 경우 이미 근대화 이미지로 상징화 되면서 처음부터 낯선 이미지로 등장한 반면, 부부의 경우 익숙한 이미지에서 연상되는 친근함의 예상과는 달리 행위에서 오는 낯선 이질감으로 인해 익숙함과 낯선 이질감이 서로 충돌하여 더욱더 강한 이미지로 치환됐기 때문이다.

서구 자본주의의에 대한 동경에 따른 모방적 행위의 실제적 행위는 물질적 욕망을 통해 더욱 두드러지게 나타난다. 영화 〈하녀〉는 오랜 기간 공적영역은 물론 사적영역에 이르기까지 이어져 온 한국사회의 결핍 상태가 새로운 질서에서 생산된 개인적 욕망과 맞물리며 물질에 대한 강한 집착을 드러냄에 따라 앞으로 변화될 사회체제에서 사회문제의 위협적 요소로 작용할 수 있음을 영화 속 인물들의 재현을 통해 압축적으로 보여준다. 2층 양옥집에서 일어나는 연속된 사건들은 우발적인 것으로 여겨질 수 있으나, 이는 모두 결핍을 채우고자 하는 내재된 욕망의 분출로 얼마든지 예견 가능한 사건이다. 따라서 사건의 시작은 동식의 우발적인 외도 행각으로 시작되었으나 결국에는 모든 사건들이 물질

을 탐하는 것에서 비롯되었음을 영화는 끊임없이 지적한다. 특이한 점은 이러한 결핍에 대한 상징과 채우고자 하는 욕망의 주체로서 여성을 매우 강조하고 있다는 점이다. 이는 근대화 교차시기 사회진출의 기회를 획득한 여성들에 대하여 아직까지 오랜 기간 가부장적인 가족주의에서 벗어나지 못한 한국사회의 남성지배적인 시각이 자리하고 있음을 보여주는 사례라 볼 수 있다. 다리가 불편한 존재로 등장시킨 딸, 재물을 채우기 위해 끊임없이 재봉틀을 돌리는 아내, 그리고 성적 욕망의 주체인 경희와 하녀 등 영화는 모든 갈등의 중심에 여성을 배치하고 있다[18].

영화는 이처럼 서구 자본주의의 가장 큰 상징적 기호로 물질을 드러내는데 이는 경희를 통해 동식가족 즉 한국사회 내부로 자연스럽게 침투된다. 경희는 동식의 집을 처음 방문하는 그날 한 손에 아이들의 간식을 함께 가져온다. 그러나 이내 곧 간식으로 인해 아이들은 갈등을 일으키게 되고, 이를 목격한 경희는 다음 방문에서 이번에는 두 아이 뒤통을 모두 가져온다. 서구 자본주의가 한국 사회에 정착하기 위해 가장 유효적인 것으로 물질을 선택하여 자본주의에 대하여 판타지를 심어주는 것으로 해석된다. 다음 세대인 아이들을 미리 포석함에 따라 그들의 다음 세계에서는 자본주의가 이미 공고하게 자리하길 바라는 전략적 목표가 된다. 결과적으로 이 같은 전략은 성공한다. 그 이유에 대해 영화는 특별한 이유를 들지 않고 “절대 빈손으로 안 오거든”하며 경희를 칭찬하는 딸의 대사를 통해 물질에 대한 반응을 구체화한다.

아내의 경우에는 교차시기에 주체의식이 없는 상태에서 아무런 필터링 없이 잘못 받아들여지고 있는 서구 자본주의의 문제점이 어떠한 변화를 가져오게 되는지 그 결과를 상징적으로 드러내는 인물이라 할 수 있다. 아내를 통해 재현되는 대부분의 행위는 서구 근대화의 판타지적 결정체이며, 주체의식을 상실한 시대의 자화상이 된다. 단칸방에서의 아내는 아이들의 훈육을 담당하고 내조를 통해 집 안의 평안을 지키는 전통적인 한국의 어머니를 연상케 하지만, 2층 양옥집으로 이사 온 순간부터 모든 평안은 깨지고 아내의 역할은 어머니와 아내로서의 역할을 상실한 채 변질되어 가는 사회에 잠식되어 버린 주체상실의 타자로 자리한다. 아내의 재물

을 탐하는 행위는 끊임없이 재봉질을 하는 것으로 나타나는데, 재봉질을 통해 얻은 수입으로 2층 양옥집을 마련했으며, 당시 흔치 않던 TV도 장만하는 등 집안 대부분의 모든 것들이 아내의 수고를 통해 얻어진 결과물이라 짐작케 한다. 그러나 아내의 이러한 행위는 이치에 맞지 않는 상황과 충돌하며 잘못된 과정과 결과를 양산하고 있음을 깨닫게 한다. 전기세를 내지 못하는 상황에서도 계속해서 물질을 추구했으며, 남편이 죽는 순간까지도 재봉질을 하는 행위를 재현함으로써 물질에 대한 강한 욕망을 드러내면서 구체적 상실의 예를 보여주었다.

영화가 여성을 통해 물질적 욕망을 강하게 표현하고 있다고 해서 남성들에게 이 같은 행위가 전혀 드러나지 않는 것은 아니다. 창순으로 하여금 TV에 나오는 백인 여성의 춤을 흉내 내도록 만들어 지금 어른들의 행위가 얼마나 무분별하게 다음 세대인 아이들에게 수용되고 있는지를 경고한다. 그러나 동식의 행위에 있어서는 여성과 달리 어느 정도의 당위성을 부여하고 있음을 알 수 있다. 여성을 결핍의 주체로서 물질을 탐하고 성적 욕망을 채우려는 주체상실의 타자로 치환했다면, 남성을 대표하는 동식은 억압으로부터의 귀환으로 설명한다[19]. 동식에게 억압을 가하는 주체는 사회적 관념으로서 가부장제에서 가장의 역할에 따른 책임감에서 오는 억압 그 자체이다. 처음으로 등장하는 음악수업에서 동식은 여공들에게 피아노 개인교습을 제안하며 자신에게 지금보다 좀 더 수입이 필요함을 얘기한다. 그 이유에 대하여 피아노를 장만하여 밀친을 뽑아야 한다는 것으로 설명하고 있으나 후에 자신을 유혹하려는 경희를 내쫓는 장면에서 근본적인 이유는 따로 있음이 드러난다. 이전까지 상당히 윤리적이고 가정적이었던 그를 생각한다면 당연히 경희를 다시는 발을 붙이지 못하도록 차단했어야 마땅하지만 새로운 식구가 태어날 예정이기에 피아노 교습은 계속 받기를 부탁한다. 결국 피아노 때문이 아니라 식구들을 먹여 살려야 한다는 가장으로서의 강한 책임감이 동식으로 하여금 이치에 맞지 않는 행위를 하도록 강요했다고 볼 수 있다. 이는 동식이 2층 양옥집을 유지하고 식구들을 먹여 살려야 한다는 가장으로서의 역할에 얼마나 과한 억압을 받고 있는지를 설명함으로써 앞으로 벌어질 동식의 잘못된 모든

행위에 대하여 욕망이 아닌 억압으로부터의 해방이라는 정당성을 부여한 것으로 여겨진다. 동식에게 부여된 정당성은 여성들이 동식에게 가하는 억압과 비윤리적인 행위를 통해 더욱 힘을 받는다. 아내는 틈틈이 2층 양옥집과 지금의 생활을 유지하는데 있어 자신의 공이 얼마나 컸는지를 내세우며 집안 가장인 동식을 무능력자로 깎아내리는 장면을 연출한다. 또한 경희는 자신이 먼저 유혹했음에도 불구하고 옷을 찢으며 동식을 협박하고, 하녀는 경희와의 사건을 목격하면서 이를 아내에게 일러바치겠다는 협박을 시작으로 지속적으로 동식에게 억압을 가한다. 이처럼 영화는 동식에게 가해지는 관념에서 비롯된 억압과 여성들의 욕망에서 비롯된 억압을 충돌시켜 정당성을 강화함에 따라 교차시기 발생하는 사회적 문제에 대하여 책임을 여성에게 돌리려는 경향을 보이고 있으며, 한편으로는 약해진 남성의 계급적 위치에 대하여 스스로 위로하도록 재현한다.

결국 동식가족에서 보이는 해체과정의 주된 원인은 집안 어른으로서 중심을 잡아줘야 할 동식과 아내가 주체성을 상실하면서 제 역할을 하지 못했으며, 새로운 질서에 제대로 순응하지 못한 채 변질된 모습을 보였기 때문이다. 이는 동식이 자신의 외도를 고백하는 장면에서 두 부부가 갈등을 일으키며 대화하는 내용을 통해 알 수 있다.

“당신은 내가 물질만 탐한다고 생각했죠? 그러나 당신을 잃은 이상 물질이란 건 필요조차 없어요!”
 “내 탓만은 아냐. 집은 왜 짓자고 했어. 오히려 셋방에 있었으면 이런 일은 안 일어났어. 당신은 왜 돈벌이에만 정신을 쏟느냔 말이야. 우리 부부생활도 반성할 시간조차 못 갖게.”
 “이번일도 내 책임이란 말이에요? 그럼 나만은 용서해 준다 치더라도 공장에서는 용서 없이 추방당할게 아니에요.”

두 사람의 대화는 동식가족이 근대화 교차점에서 새로운 질서에 진입하기 위해 끊임없이 물질을 탐했던 것과, 그 과정이 잘못된 결과로 돌아왔을 때 기존 사회에서 추방될 것을 얼마나 두려워하고 있는지 잘 알 수 있는 대목이다. 아내가 표현하고 있는 “당신을 잃은 이상 물질이란 건 필요 없어요!”란 대목은 사적영역의 의미로는 가족의 중심 역할을 해야 할 가장을 잃음에 따라

가족의 정체성과 주체성이 상실되었음을 의미하며, 공적영역에서의 의미로는 이 같은 사회 구성원들이 처한 사회문제의 해결에 있어 국가체제에서 가장 역할을 해야 할 정부가 상실되었음을 의미한다. 이 같은 교차시기에 나타난 혼란스런 상황은 새로운 질서에 편입하고자 하는 욕망을 분출하여 사회적 계급을 양산하고 이 차이로 인해 상대적으로 낮은 사회적 위치한 소외된 집단들은 추방당함으로써 진입 자체가 차단되는 현상이 일어났다. 영화 〈하녀〉는 이 같은 현상에 대하여 하녀를 사회적 타자인 괴물로 만들어 동식가족을 파괴해버리고 스스로 소멸되는 것을 선택하도록 만들었다. 결국 욕망으로 점철된 근대화의 교차 시기는 억압과 폭력을 생산하며 피해자가 또 다른 피해자를 배출하는 악순환을 반복하며 다양한 사회문제를 양산한 것으로 보인다. 따라서 영화 〈하녀〉는 동식가족으로 하여금 판타지 속에서 자신들의 추악한 욕망의 실재와 대면하도록 만들었으며, 이를 바라보는 동시대의 관객들 역시도 자신들의 내면을 바라보도록 만들으로써 죄의식 없는 폭력성에 대하여 새롭게 인식하도록 만들어 대타자의 욕망에서 벗어날 수 있는 기회를 제공한다.

2. 〈마부〉에서 교차시기 인물들을 통해 재현된 부유(浮遊)성

영화 〈하녀〉의 경우 가장 밑바닥 신분인 하녀의 신분 상승에 대한 개인적 욕망에서 빚어진 가족해체의 과정을 통하여 사회적 분열을 경고하고 있다면, 〈마부〉는 가족집단 공동체로서의 욕망을 재현함으로써 전쟁 후 해체된 가족집단의 복원을 통한 사회적 통합을 이야기한다. 〈하녀〉의 동식가족이 서구가족을 모방하며 중산층가족을 재현함으로써 새로운 질서에 편입되어 안정을 추구한 기득권층의 붕괴 즉, 서구 자본주의가 어느 정도 한국사회에 깊이 관여하게 된 시점의 안정적인 사회적 분위기의 가까운 미래를 연상케 한다면, 〈마부〉는 그 이전 단계인 기득권층에 진입하고자 하는 서민집단의 치열한 삶 즉, 보편적인 현재의 실재를 담아내고 있다. 빈곤에 허덕이며 남루한 삶을 살아가는 이들의 실재하는 공간은 안정된 사회에서 소외된 불안하고 더럽고 추한 공간으로 연출된다. 따라서 일부러 이들의 공간에 들어와 자신의 욕망을 펼치고자 하는 침입자는 존

재하지 않는다. 결국 영화에서 재현되는 갈등은 소외된 공간에서 함께 생활하는 가족집단 내에서 발생한다. 즉, 영화 〈마부〉는 사회로부터 소외된 가족집단 내 가족 구성원들의 갈등에 초점을 맞추어 근대사회의 불안으로부터 생산된 다양한 사회적 문제를 드러낸다. 이는 춘삼과 가족들 간에 벌어지는 부모와 자녀 간의 갈등, 다시 말해 세대 간 가치관의 차이에서 오는 갈등으로 영화에 재현된다. 이때의 세대갈등에 따른 문제는 사회적·문화적 현상에 부수하는 예외적인 현상이 아니라, 오히려 모든 사회적 갈등 현상과 직·간접으로 연루되는 근원적인 문제가 된다[20].

전통적 가부장제의 아버지 역할로 등장하는 춘삼은 끊임없이 낮선 것들과 충돌하는 이미지를 연출한다. 〈하녀〉에서 피아노 선생님이로 등장하는 동식은 외모적으로는 세련된 외모와 말투를 사용하며, 양복을 말끔하게 차려 입은 모습으로 토착 엘리트를 상징화하며 비교적 서구의 근대성에 익숙한 모습을 재현한다. 그만큼 엘리트 집단들이 서구 근대성과의 접촉이 용이했다는 것을 알 수 있다. 그러나 춘삼은 보통의 평범한 외모에 남루한 옷차림으로 마차를 끌며 자식들에게는 강압적인 말투로 억압을 가하는 등 전형적인 한국의 아버지로 등장한다. 서민의 날것 그대로를 연기하고 있으며 오히려 전통적인 것을 고집하는 이미지를 연출한다. 이 같은 춘삼에게 해방 이후 급격한 시대적 가족형태의 변동의 과정에서 발생하는 새로운 것들은 익숙지 않은 낮선 감각으로 다가가 부적응하도록 만든다. 가장이자 아버지의 역할과 아내의 빈자리마저 채워야 하는 그의 고단한 삶은 자식들과 함께할 여유조차 상실시켰으며, 새로운 것을 받아들일 수 있는 여유마저 앗아가 버렸다. 이에 춘삼은 외부적으로는 빠르게 변화하는 사회와 충돌하고 있으며, 내부적으로는 서구의 근대성에 익숙함을 보이는 자식들과 충돌한다.

우선 춘삼과 두 아들의 관계를 살펴보면 막내아들 대업과의 관계에서는 부재하는 어른들의 실체를 바라보도록 만들고 있으며, 장남 수업으로부터는 역설적으로 가부장제의 전통을 강요하는 억압된 계승문화를 영보하도록 만든다. 막내아들인 대업은 영화 내내 지속적으로 문제를 일으키며 춘삼의 고단한 삶을 더욱 버겁게 만든다. 대업의 문제적 행동은 〈하녀〉에서 딸이 갖고 있는

외형적 결핍을 심리적인 측면으로 끌어 왔다고 볼 수 있다. 특히 어머니의 부재로 인해 발생하는 모성의 결핍은 당시 가족문화에서 아주 중요한 문제로 제기된다. 전통과 근대 사이에서 역압을 받게 되는 아버지들에게 있어 집안에서 발생하는 가족문제는 또 하나의 억압이 된다. 모성적 존재의 역할은 바로 가족 내의 문제를 아버지들이 관여하지 않아도 해결해줌으로써 일종의 억압으로부터 아버지들을 해방해주는 조력자이자 위안처가 되기 때문이다. 그러나 어머니가 존재하지 않는 대입은 사랑과 애정을 바탕으로 올바른 가치관을 형성해야 할 시기에 외로움이 먼저 그의 빈 감성을 채워 버렸다. 따라서 대입의 일탈 행동은 자신을 소외시키고 있는 부재하는 어른들에 대한 항변이 되며, 나아가서는 가족문제를 사적영역으로 밀어내 버린 부재하는 국가에 대한 소외된 집단의 외침이 된다. 무엇보다 중요한 점은 대입이 사회로부터 소외된 가족집단 내에서 다시 한 번 소외되고 있다는 점이다. 결국 사회 어느 곳에서도 대입이 머물 공간은 존재하지 않음에 따라 가족이 존재함에도 불구하고 그는 완전히 개인화된 실체로 부유할 수밖에 없게 된다. 영화 <하녀>에서 하녀가 부유하는 실체로서 사회에 대한 복수로 동식가족을 파괴하는 것으로 상상적 재현이 이루어졌다면, 대입의 일탈은 실재하는 현실세계에서의 사회에 대한 실제적 파괴 행위가 된다. 대입이 서구 근대화가 자리 잡을 시점에 주체적 역할을 담당하게 되는 다음 세대를 상징할 때 가치관이 자리 잡지 못함에 따라 주체성을 상실한 채 문제를 일으키는 그의 행위는 춘삼에 이어 다음세대 역시도 근대화에 부적응자로 남을 수 있음을 상징한다[21].

장남 수업은 과도할 정도로 온 가족의 관심과 기대를 한 몸에 받는 인물이다. 그러나 이러한 가족의 과한 관심이 오히려 그를 대입과 마찬가지로 사회로부터 부유하도록 만든다. 그는 아버지와 동생들 사이, 즉 전통과 근대화 사이에서 끊임없이 충돌하며 갈등을 겪고 방황한다. 아버지로부터는 집안을 일으켜 세울 다음 가장으로서의 승계에 대한 강한 억압을 받고 있으며, 동생들로부터는 자신들의 꿈과 미래가 이양된 주체가 되어 동생들에 대한 미안함과 죄의식에 따른 윤리적 억압을 받게 된다. 결국 양쪽으로부터 강요받고 있는 과도한 억압으로 인해 스스로는 혼란스러울 수밖에 없었으며 대

입과는 다른 관점에서 교차하기 어느 공간에도 속하지 못한 채 부유하게 된다. 이 문제에 대한 해결책은 스스로에게 던져진 과제를 수행해야만 가능해진다. 춘삼가족은 수업이 고시합격을 이루는 순간 모두가 함께 신분 상승을 이룰 수 있다고 굳건히 믿고 있다. 따라서 수업이 이루게 되는 고시합격은 남성에서 남성으로의 지속된 승계와 새로운 질서로의 진입인 동시에 사회로부터 소외되었던 하층민 집단이 사회 기득권층으로 신분의 수직상승을 이루게 되는 기회이자 희망으로 자리하게 된다.

춘삼에게 있어 수업은 가장의 자리를 승계할 절대적 존재로 자리한다면, 옥녀와 옥희 두 딸은 철저하게 외면 받는 인물이 된다. 철저하게 소외되고 있는 두 여성이 재현하고 있는 이미지는 전통적인 관념과 근대적 시각이 공존하는 시점에서 가족문화 내에서는 극복할 수 없는 한계가 있음을 보여준다. 그러나 한계에 직면하여 대처하는 자세에서 두 딸은 전혀 상반된 행위를 연출한다. 우선 큰딸 옥녀는 병어리로 설정되어있으며 늘 한복을 차려 입고 생활하며, 남편의 비윤리적이고 문란한 행위에 대해서도 아무런 반항조차 하지 못하는 나약한 존재로 등장한다. 그녀에게 주어진 공간은 집안 내부로 한정되어 모든 것에 있어 마치 전통적 가부장제에서 미약한 존재로 여겨졌던 전형적인 여성상을 형상화 한다. 또한 출가외인으로 설정되어 정상가족에서 여성이 결혼함과 동시에 가족집단에서 이탈하는 결핍 현상을 보여준다. 결국 옥녀에게 주어진 병어리 역할과 출가성은 당시 사회에서 여성이 갖는 불완전한 존재로서의 소외된 이미지를 상기시킨다. 전쟁 후 온전한 가족집단의 복구를 희망하는 사회적 분위기에서 여성이 갖는 불완전성은 자격상실을 의미하게 되는 것이며, 가족 구성원 중 가장 비천한 존재로 남게 된다. 결국 옥녀를 통해 영화에서 재현하고자 하는 비천함은 그동안 겪었을 여성들의 억압된 삶과 소외된 존재를 상징화한 기호로 해석된다. 옥녀의 비천함이 더욱 강인하게 다가오는 이유는 대입과 수업이 겪는 부유의 정체성과는 그 성격을 달리하기 때문이다. 대입과 수업이 겪는 부유의 정체는 가치관의 정체성이 혼란을 겪으면서 찾아온 심리적인 측면의 부유함이라면, 옥녀가 겪는 부유함의 정체는 심리적인 측면만이 아닌 실재하는 공간까지도 그

녀에게 어느 곳을 허락하지 않기에 나타나는 모든 것에 대한 부유함이다. 영화는 남편으로부터 쫓겨난 옥녀가 위안처로 생각한 자신의 집에서 조차 전통성을 강요하는 춘삼에 의해 또다시 쫓겨나는 것으로 재현된다. 결국 새로운 질서에서 사회가 요구하는 역할마저 상실해 버린 불안정한 존재인 그녀는 차가운 한강물에 몸을 던져 생을 마감하는 것을 선택한다. 실재하는 부유를 재현함으로써 사회는 불안정한 존재를 지워버렸으며 근대화에 맞는 새로운 여성상을 찾게 된다.

서구 근대화의 사회가 요구하는 새로운 여성상은 작은딸 옥희로 재현된다. 옥희는 도심 한복판에 자리한 찻집의 여종업원으로 등장한다. 극 초반에는 옥녀와 같은 모양새를 취하고 있지만 이내 자신의 삶에 만족하지 못하고 사회로의 진출을 꿈꾼다. 도심으로의 진출을 이룬 그녀는 서양식 옷차림과 힐을 신고 우스꽝스러운 걸음걸이를 연습하며 점차 세련된 외모를 갖추기 시작한다. 그녀의 이러한 광경은 어딘지 모르게 영화 〈하녀〉의 경희와 닮아 있으며 이로써 그녀가 서양 여성들을 흉내 내고 있음을 쉽게 알 수 있다. 당시 세련된 신식여성의 역할로 배우 엄앵란을 많은 영화들에서 목격할 수 있었던 것으로 볼 때 엄앵란은 신식여성을 상징하는 장르적 아이콘으로 자리하여 교차시기 등장하는 여성상을 상징화 했다고 볼 수 있다. 〈마부〉의 옥희 역시 같은 기능을 하고 있으며 그녀로 하여금 영화에서 목적하는 바는 뚜렷하게 재현된다. 옥희는 극중 인물 중 자신이 이루고자 하는 목표가 가장 명확하게 서 있는 인물이다. 대부분의 인물들이 교차시기 혼재된 상황 속에서 자신의 역할을 상실한 채 방황하고 있다면 옥희는 과감히 주어진 현실을 박차고 새로운 질서로 진입하고자 노력한다. 춘삼과 수업의 목표가 가족집단 전체의 이양을 바람에 따라 과도한 억압 속에서 이루어지고 있다면, 옥희의 이양은 지극히 개인적 성향을 드러냄에 따라 억압에서 해제된 자율성을 지닌다. 그러나 그녀의 이러한 도전에 한계가 보이는 것은 그녀가 새로운 질서로의 진입방법에 있어 절대적인 남성의 도움 없이는 불가능하기 때문이다. 그녀는 돈 많은 남성과의 만남을 통해 자신의 목적을 이루고자 한다. 따라서 그녀의 세련된 외모는 남성을 유혹하기 위한 수단이 되어 불순한 의도로 비춰짐에 따라 관객들로 하여금 외모지상주의에 허영

심 가득한 욕망의 아이콘으로 자리하게 된다. 결국 그녀가 생산하고 있는 부유성은 옥녀와는 다른 분명 존재하고 자신이 목표하는 실재의 공간이 자리하지만 자신의 힘으로는 안착할 수 없는 성격을 드러낸다. 그리고 그 한계는 다른 남성인 가족의 수업을 통해 원래 자신이 존재했던 가족의 품으로 돌아오는 것으로 귀결된다.

결국 영화 〈마부〉는 서구 자본주의의 도입에 따른 근대화는 시대적 순환에 의해 발생하는 필연적인 결과물이며, 근대화 교차시기 드러나는 혼재된 양상으로 인한 사회 구성원 간의 갈등과 사회문제는 이행과정에서 나타나는 불안정한 요소임을 재현한 것임을 알 수 있다. 나아가 영화는 이 시대에 순응하기 위해서는 새로운 질서로의 진입만이 해결책임을 제시한다. 이에 장남인 수업의 고시합격을 통해 신분상승의 꿈을 이루도록 만들었으며, 그동안 갈등을 통해 해체적 양상을 드러냈던 가족을 한데 모으는 것으로써 가족결합을 이루도록 만들었다. 또한 수원택을 받아들이는 모습을 통해 가족집단이 갖추어야 할 모든 구성원을 갖추도록 함으로써 가족의 온전한 복구를 실행하는 것이 곧 사회적 통합이며, 이 같은 역할과 책임이 교차시기 서민 가족에게 주어졌던 임무임을 〈마부〉를 통해 전달하고 있다.

V. 나오는 말

〈하녀〉와 〈마부〉에서 보이는 1960년 한국영화에서의 가족문화 재현은 이전 영화들과 비교해 세련된 표현 기법과 완성도 높은 탄탄한 시나리오, 그리고 보편적이면서도 독특한 인물구성을 기반으로 뛰어난 상상력과 현실감 있는 생활 묘사를 통해 풍자적인 성격을 드러낸다는 점이 특징적이다. 두 편의 영화가 제작되었던 당시의 자유스러운 사회적 분위기와는 달리 영화를 통해 전해지는 감성은 절대 자유롭지 못하며 오히려 근대화의 전이과정에서 나타난 한국사회의 어두운 이면을 직면하게 된다. 두 편의 영화는 근대화 교차시기 한국사회에의 사회적 계급으로 상징화 된 중산층과 도시빈민층 가족의 집단 내 갈등을 영화의 소재로 차용하면서 영화를 통해 다가올 한국사회의 어두운 현실에 대하여 새롭게 인식하도록 만든다.

새로운 인식의 전환을 꾀하기 위해 두 편의 영화는 한국가족집단의 일상을 과감한 상상력을 발휘하면서도 사실적인 묘사를 통해 현실을 직면하도록 만들어 우리로 하여금 전통적 가부장제에 따른 가족주의 관념을 해체시키고 있다. 이는 새로운 질서의 도입에 따라 당시 사회가 재정립하기 원했던 새로운 사회상의 재현을 통하여 사회구성원들이 스스로 획득한 주체의식과 민주적 열망을 문화매체를 통해 드러내고자 한 결과로 볼 수 있다.

결국 두 편의 영화가 재현하고 있는 상징성은 근대화 교차점에서 나타난 한국사회의 혼재된 양상이며, 이는 구질서와 새로운 질서에서 적응기를 맞이하고 있는 사회구성원들의 선택적 갈등에 따른 충돌로 이해된다. 즉 <하녀>와 <마부>는 1960년대 이루어진 정치적 근대화와 경제적 근대화의 진행 과정에서 등장인물들이 겪는 정체성의 괴리 혹은 상실로 인한 소외를 우리로 하여금 영화를 통해 직·간접적으로 경험하도록 만들어 자본주의로의 이행과정에서 사회구성원은 조직체계로부터 외면 받을 수 있는 존재임을 각인시킨다. 그러나 이 같은 현상은 사회구성원이 사회체제를 오히려 외면할 수도 있다는 사실에서 사회와 구성원 간의 균열을 통해 사회의 안정성을 위협할 수 있음을 경고한다.

근대화에 따른 급속한 사회 변동은 당대의 흐름에 따른 자연스런 현상으로서 본질적인 사회적 커뮤니케이션의 일환이다. 그러나 한국사회의 근대화는 온전한 주체적 현상으로 보기에는 어려운 다양한 외적영향에 놓임으로써 여전히 하나의 미완성적인 측면이 드러난다. 그동안 한국사회가 경험한 근대화 과정은 매 순간 중요한 시점에서 뜻밖의 사건을 맞이하며 불편한 과정 속에서 이루어졌기 때문이다. 자연스러운 변화가 아닌 불편한 상황 속에서 생성된 변화로 인하여 한국의 근대화는 전통과 근대적 요소, 보편성과 특수성, 유지와 변화 등 다양한 면에서 상반된 요소들이 충돌하여 왜곡된 위기적 양상이 생산되었으며, 여기에 이데올로기적 왜곡양상이 중첩되어 일반적으로는 발견하기 어려운 문화적 아노미 현상이 드러났다고 볼 수 있다[22]. 이처럼 새로운 문화가 급격히 수용되는 과정에서 기존의 사회 규범이 붕괴되어 혼란이 발생할 경우 사회는 안정을 꾀하기 위하여 기존의 가치를 대체할 새로운 가치형성을 목표

로 하게 된다. 결국 변화가 불가피한 존재라면 새로운 체제의 변화에 있어 무엇보다 중요한 것은 주체가 되는 사회구성원의 주체성 확립에 따른 체계적인 변화과정이 중요할 수밖에 없게 된다. 따라서 두 편의 영화가 제시하는 근대화 교차점에서 발생한 사회문제의 해결방안에 있어서는 무엇보다 인간의 인격과 인간성에 대한 질적 발전이 이루어져야하며, 정신적 성숙을 중요시하는 사회적 풍토가 사회전반에 걸쳐 새롭게 인식되어야 할 것이다. 또한 물질과 쾌락보다 정신건강과 인덕이 사회적 지위를 가능하게 하는 주류문화가 필요할 것으로 여겨진다.

참고 문헌

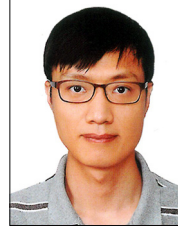
- [1] 태혜신, "한국사회 근대화에 따른 사회문화적 변동과 한국창작무용 변천 양상," 한국여성체육학회지, 제23권, 제2호, p.116, 2009.
- [2] 박승관, "한국 사회의 근대화 과정과 사회적 커뮤니케이션 세계의 변동," 한국정치연구, 제12권, 제1호, pp.154-155, 2003.
- [3] 김미현, *한국 영화사: 개화기에서 개화기까지*, 커뮤니케이션북스, p.154, 2013.
- [4] 권승태, "미장센과 몽타주의 기호학적 통합-계열체제 시스템과 통합체제 과정으로서 영화," 영상문화, 제25호, pp.147-149, 2014.
- [5] 오장근, "시각적 정체성과 기호적 브리콜라주 - 가브리엘 샤넬(Gabrielle Chanel)의 패션 룩을 중심으로," 기호학 연구, 제48권, p.86, 2016.
- [6] 이유숙, *한국의 전통적 가족주의와 부부간의 사랑*, 이화여자대학교대학원 가정관리학과, 석사학위논문, p.11, 1998.
- [7] 김주현, "1960년대 '한국적인 것'의 담론 지형과 신세대 의식," 상허학보논문지, 제16집, p.382, 2006.
- [8] 서의석, 김수정, "1960년대 한국 가족영화에 재현된 교차징후적 상징성," 현대영화연구, 제37권, p.104, 2019.
- [9] 주창규, *역사의 프리즘으로서 '映畫란 何오': 충무로 역사의 문화적 근대성연구*, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과, 박사학위논문, p.345, 2004.
- [10] 주창규, *역사의 프리즘으로서 '映畫란 何오': 충무로 역사의 문화적 근대성연구*, 중앙대학교 첨단영상대학

- 원 영상예술학과, 박사학위논문, pp.231-233, 2004.
- [11] 이대범, 정수완, "하녀연작에 나타난 압축적 근대화의 담지체로서의 외부인," 씨네포럼, 제28호, p.39, 2017.
- [12] 주창규, *역사의 프리즘으로서 '映畵란 何오': 총무로 역사의 문화적 근대성연구*, 중앙대학교 첨단영상대학원 영상예술학과, 박사학위논문, p.243, 2004.
- [13] 박승관, "한국 사회의 근대화 과정과 사회적 커뮤니티 케이션 세계의 변동," 한국정치연구, 제12권, 제1호, pp.154-155, 2003.
- [14] 허은, "1960년대 미국의 한국 근대화 기획과 추진: 주한미공보원의 심리활동과 영화," 한국문학연구, 제35권, 제35호, p.197, 2008.
- [15] 임호준, "훼손된 민족과 공고한 가부장-전후 한국과 스페인 가족 멜로드라마의 사회적 무의식-," 문학과 영상, 제17권, 제3호, p.593, 2016.
- [16] 서의석, 김수정, "1960년대 한국 가족영화에 재현된 교차징후적 상징성," 현대영화연구, 제37권, p.76, 2019.
- [17] 서의석, 김수정, "1960년대 한국 가족영화에 재현된 교차징후적 상징성," 현대영화연구, 제37권, p.86, 2019.
- [18] 김형경, "여성은 결핍된 존재가 아니다," 경향신문 경향칼럼, 2014.3.25.
- [19] 김소영, "유예된 모더니즘 - 한국영화들 속에서의 패티시즘의 논리," 문화과학사, 제1호, pp.374-380, 2001.
- [20] 전상진, 김영수, "근대로의 이주-세대문제와 근대화," 한독사회과학논총, 제14권, 제2호, pp.322-324, 2004.
- [21] Alan Kemp, *Abuse in the family : An introduction*, 이화여자대학교 사회사업연구회 역, *가족학대가족폭력*, 남남출판, p.60, 2001.
- [22] 태혜신, "한국사회 근대화에 따른 사회문화적 변동과 한국창작무용 변천 양상," 한국여성체육학회지, 제23권, 제2호, p.126, 2009.

저 자 소 개

김 노 익(Noh-Ik Kim)

정회원



- 2006년 2월 : 국립순천대 사진예술학(예술학사)
- 2009년 2월 : 경기대학교 영화영상학(예술석사)
- 2011년 8월 : 경기대학교 영상예술학(예술박사 수료)
- 현재 : (주)코리아엔지니어링 차장

<관심분야> : 영화영상, 미디어