

〈폭군 연산〉(1962)과 〈왕의 남자〉(2005) 비교연구 - 질서의 붕괴를 중심으로 Comparison of 〈Tyrant Yeonsan〉(1962) and 〈King and the Clown〉(2005) - Focusing on the Collapse of Order

김현수*, 이효인**

경희대학교 일반대학원 연극영화학과*, 경희대학교 연극영화학과**

Hyunsu Kim(nunsg@hanmail.net)*, Hyoin Yi(yhi60@khu.ac.kr)**

요약

역사영화는 단순한 역사적 사실을 넘어 감독이 전달하는 다양한 메시지를 모두 읽을 수 있는 복합적인 장르이다. 신상옥과 이준익은 한국의 역사영화에 있어 중요한 감독으로, 두 감독의 역사영화 역시 다양한 역사 재현 방식과 감독만의 스타일을 보여준다.

신상옥과 이준익은 각각 〈폭군 연산〉과 〈왕의 남자〉에서 연산이라는 동일한 인물을 묘사한다. 두 감독은 동일한 역사를 각기 다른 방식으로 묘사하는데, 이는 사료 해석 능력을 넘어 두 감독이 역사를 재해석한 시기와 역사관 등 다양한 외부적 요인이 영향을 미치기 때문이다. 이에 따라 본고에서는 두 감독이 연산을 묘사한 방식과 차이를 보이게 된 원인을 감독의 역사관과 영화 제작 당시의 사회적 환경 등 다양한 측면에서 고찰이 가능하다고 보고, 이를 중심으로 각 감독의 캐릭터 구축과 내러티브의 전개, 그리고 종합적인 역사 재현 방식을 비교해보고자 한다.

■ 중심어 : | 신상옥 | 이준익 | 〈폭군 연산〉 | 〈왕의 남자〉 | 역사영화 |

Abstract

The historical film is complex genre that give various messages of directors besides a historical fact. Shin Sangok and Lee Joonik are important historical film directors. Their films show director's style by various method of historical reproduction.

Sin Sangok and Lee Joonik portrayed same person Yeonsan, in 〈Tyrant Yeonsan〉 and 〈King and the Clown〉. They described identical person and historical fact in a different way. This is due to director's view of history, time of reinterpretation of history, and so forth. Therefore this paper is going to analysis the method of representation on history.

■ keyword : | Shin Sangok | Lee Joonik | *Tyrant Yeonsan* | *King and the Clown* | The Historical Film |

I. 들어가는 말

‘역사영화’는 역사적 사실이나 인물을 기반으로 그 기

반 위에 허구적 요소가 가미된 영화라고 할 수 있으며, ‘역사라는 사실의 영역’과 ‘극(양식)이라는 허구의 영역’[1]이 결합된 장르로 받아들여지기도 한다. 하지만

구체적인 개념이나 범주는 규정하는 이에 따라 상이하게 나타나는데[2-4], 이는 역사영화뿐만 아니라 ‘역사’와 ‘영화’에 대한 정의가 포괄적이지 주관적이기 때문이라고 볼 수 있다.

그 중 ‘역사’는 오랜 시간동안 개념의 규정과 수정이 반복되어왔다. 역사는 일어난 일들의 순차적인 재현이자 인간 삶의 기록을 지칭하는 개념에서 시작되어, 1960년대 E. H. 카의 “역사란 과거와 현재의 대화”라는 정의를 내세운 모더니즘 역사관으로 그 흐름이 넘어갔다. 이 시기 중요한 변화는 역사를 변하지 않는 진리에서 역사가의 주관적 해석으로 재구성된 사실[5]로 인식하기 시작했다는 것이었다. 1980년대까지 지배적이었던 모더니즘 역사관은 포스트모더니즘 역사관으로 다시 한 번 흐름이 변화했다. 이 역사관은 역사를 역사가가 과거에 대한 사실 가운데 의미 있다고 판단한 것을 선택, 정리한 담론 체계의 결과물이라 보았다. 즉 역사를 서술하는 데 필요한 사료는 역사 자체가 아니라 과거의 흔적 또는 과편이기 때문에, 역사는 역사가에 의해 쓰인 텍스트에 의한 텍스트, 재현의 재현, 서술의 역사로써 과거 사실에 대한 존재성을 부정하는 것이다[6].

과거의 사건을 바라보는 시각이 변화를 거듭하면서, 역사가들은 지배계급을 중심으로 형성된 역사 작업의 가치에 의문을 제기하고 이전까지 언급되지 않던 다른 종류의 삶을 이야기하기 시작했다. 그리고 역사서술의 목적이 다양해짐에 따라 역사학에서 이루어진 발전은 문학적 모사의 발전 역시 촉진했고, 재현의 수단이 점점 더 일상에서, 이질성에서, 풍부한 삶의 사실성에서 생명력을 취하게 되었다[7].

한국에서 역사영화의 역사 재현에 대한 고민은 영화사 초기부터 시작되었다. 1932년 제작된 나운규의 <개화당이문>은 한국의 초창기 역사영화로, 갑신정변 당시 김옥균의 삼일천하라는 역사적 사실에 밀계와 자객이 뒤얽힌 야사적인 이야기[8]로 구성되어 있다. 나운규는 이 영화의 제목에 대해 “완전한 사극이 될 수 없어” ‘개화당’이라 하지 못했고, “완전한 꾸며낸 이야기도 아니므로 ‘개화당이문’이라는 이름으로 발표”[9]했다고 말했다. 그리고 완전한 사극이 되지 못한 근거로 당시 경

계적, 시대적 상황과 함께, 역사적 사실로만 작품을 구성하는 것이 관객의 흥미를 얻기는 어려웠을 것이라는 판단 등[9]을 제시했는데, 이는 나운규 역시 역사영화의 역사성과 영화적 상상력 사이에서 장르적 특성을 고민했고, 역사영화가 역사를 재현하는 것에서 그치지 않는다는 점을 인지하고 있었던 것으로 볼 수 있다.

식민지 시대와 해방공간에서 간헐적으로 제작되던 역사영화는 1950년대 중반 이후 본격적으로 제작되기 시작했다[10]. 당시 많은 역사영화는 역사보다 인물 개인에 대한 관심[10]을 더 드러낸다는 특징을 보여주었는데, 이와 같은 경향은 1960년대에도 지속되어 조선시대 왕이나 인물을 시대의 맥락보다 인물 개인에 치중[11]해 묘사했다. 역사영화는 1950년대 제작이 번성했고, 1960년대에는 일정한 제작 편수를 유지하며 장르로서 성립[12]되었다. 하지만 1970년대 궁중사극이 TV드라마의 주요 장르로 구성[13]되고, 하이틴 영화와 호스티스 영화가 부상하던 당시 상황에서 역사영화는 다른 장르들과 함께 퇴조를 보이게 되었다[14].

미시적인 관점으로 역사 속 개인에게 집중하는 경향이 보편적으로 나타났지만, 그 속에서도 역사영화는 다양한 시도와 관심을 통해 장르의 범주를 확장시켜왔다. 재현한 시기와 영화적 상상력의 유무 등에 따라 하나의 장르를 세분화시키고자 하는 시도[15]는 역사영화에서 재현되는 역사가 다양화되고 있음을 보여주며, 이렇게 확장된 범주와 완성도 높은 상상력의 표현은 관객들에게도 거부감 없이 받아들여지고 있다. 천만 명 이상의 관객을 동원한 역대 국내 영화 12편 중 역사영화는 <명량>(김한민, 2014)과 <암살>(최동훈, 2015), <광해, 왕이 된 남자>(추창민, 2012), 그리고 <왕의 남자>(이준익, 2005)[16]까지 총 4편이 있는데, 각각의 작품은 역사의 선택과 영화적 상상력의 발현에서 넓은 스펙트럼을 보여준다. 이 외에도 <관상>(한재림, 2013), <해적: 바다로 간 산적>(이석훈, 2014), <밀정>(김지운, 2016) 등 흥행에 성공한 다수의 역사영화 역시 다양한 시도와 새로운 아이디어로 역사영화의 범주를 확장시키고 있다.

한국의 역사영화에서 신상옥 감독과 이준익 감독은 빼놓을 수 없는 인물이다. 스타일이나 활동 시기, 당시 제작되던 영화의 경향 등 두 감독은 각기 다른 상황과

여건 속에서 활동했지만, 여러 편의 역사영화를 제작하고 그 작품의 파급력을 통해 역사영화에 영향을 미쳤다는 점에서 공통적이라 할 수 있다.

신상옥 감독은 1950년대 후반부터 다수의 작품을 통해 연출력과 흥행성을 인정받았고, 1960년대 신필름은 가장 영향력 있는 영화사로 급부상했다[17]. 활동 초기 주목받았던 감독의 작품에는 1962년 개봉한 역사영화 <연산군>과 <폭군 연산>이 포함되어있었다. <연산군>은 축적된 자본과 기술, 경험 등을 활용하며 조선왕조사극의 형식을 정립[18]하였고, 이후 한국의 역사영화 제작에 영향을 미쳤다는 평가를 받고 있으며, <폭군 연산>은 개봉 당시 국내에서 제작된 영화 중 10만 명이상의 관객 수를 기록한 유일한 작품[19]으로 흥행에서도 주목할 만한 기록을 남겼다.

신상옥 감독이 다양한 장르의 영화를 제작하며 역사영화에서도 자신의 연출력을 입증한 반면, 이준익 감독은 주로 역사영화를 제작하며 한국영화계에서 자신만의 입지를 다져왔다. 2000년대 초반 본격적으로 활동하기 시작한 그는 자신의 작품 중 절반이 넘는 수의 영화를 역사 재현에 할애했다. 특히 그의 초기작인 <왕의 남자>는 적은 제작비로 제작되었지만, 천만 명 이상의 관객 수를 기록하며 주목받았고, 작품의 마니아를 지칭하는 ‘왕남페인’이라는 신조어가 만들어지며 신드롬을 불러일으키기도 했다. 이준익은 이후에도 끊임없이 고려와 조선, 그리고 일제강점기까지 다양한 한국의 역사를 재현했고, <사도>(2015)와 <동주>(2016) 등 현재까지도 그 흐름은 이어지고 있다.

이렇듯 역사영화의 성립과 활발한 제작에 긍정적 영향을 미친 두 감독의 작품을 비교, 분석하는 것은 각각의 텍스트에 대한 분석임과 동시에 역사영화의 변화 양상에 관한 통시적 연구가 될 수 있다. 이에 따라 본고에서는 역사와 역사를 기반으로 한 신상옥, 이준익 감독의 작품을 비교하고, 이를 통해 궁극적으로 현재의 역사영화를 살펴보고자 한다.

두 작품의 비교는 두 감독이 역사를 재현하는 방식에 초점을 맞추고자 한다. 그리고 이 과정에서 도출된 차이를 효과적으로 드러낼 수 있도록 연산이라는 동일 인물을 그린 각각의 작품, 그 중 이준익 감독의 <왕의 남

자>와 비슷한 시기를 다룬 연산군 연작의 후편 <폭군 연산>을 비교하고자 한다. 이러한 비교는 1차적으로 감독의 역사성 구현 방식에 대한 차이를 드러내고, 2차적으로는 그 차이의 원인, 즉 발생론적 기원을 살펴보는 데 도움을 줄 것이다.

연산군은 폭정을 일삼던 폭군이였다. 역사가 연산의 폭정과 비극적 말로를 사실로 기록했다면, 두 감독의 영화는 그 원인과 감정에 집중하며 그 원인을 사회적인 것이 아닌 가족의 비극에 의한 것으로 본다. 두 감독이 연산의 가족에 주목하고 있는 만큼, 본고 역시 가족과 계급, 성별 등의 키워드를 중심으로 텍스트를 살펴볼 것이다.

또한 본고는 <폭군 연산>과 <왕의 남자>의 텍스트 분석에서 나아가 이준익 감독의 작품으로도 이 키워드를 확장시키고자 한다. 물론 이준익 감독 한 명의 역사영화를 연구하는 것이 현재 제작되고 있는 전체 작품의 특성들을 온전히 대변할 수 없겠지만, 꾸준한 제작과 지표로 나타나는 관객의 긍정적 반응 등 감독의 작품이 현재 한국의 역사영화의 흐름에 주축이 되고 있다는 사실은 부인할 수 없을 것이다. 따라서 이러한 시도는 현재 역사영화 장르의 주류로 불릴 수 있는 감독의 작품을 통해 현재의 역사영화가 어떠한 위치, 어떠한 관점을 가지고 있는지 추측해보는데 도움을 줄 것이다.

II. 역사의 영화적 재현

조선의 제 10대 왕 연산은 12년이 채 안 되는 재위기간 동안 군주로서 책임을 다 하지 못하고 폐위되었다. 그는 무차별적 살인을 저지르고 사치와 향락에 빠져 살며 이성보다 본능에 치중한 삶을 살았는데, 눈에 띄는 사실은 학문적 소양이나 어린 시절 성품에 관한 기록에서는 선대왕들과 큰 차이가 없었다는 점이다.

즉위 이후 드러난 연산의 폭력적이고 비이성적인 행동들은 어머니 폐비 윤씨의 죽음이 영향을 미쳤던 것으로 보인다. 어머니의 죽음에 대한 사실을 알게 된 이후, 외가 식구들의 등용과 폐비 윤씨 능묘 천장(遷葬) 등과

관련해 빚게 된 신하들과의 갈등은 두 차례의 사화와 이외의 폭정의 시발점이 된 것이다.

신상옥 감독의 <폭군 연산-복수 쫓겨 편>은 <연산군-장한사모 편>에 이어 개봉한 연산군 연작의 후편이다. <연산군>이 즉위 이후 생모 폐비 윤씨의 죽음에 대한 사실을 알게 되고, 복수를 시작하는 내러티브를 가지고 있다면, <폭군 연산>은 폭정의 진행과 연산의 몰락을 보여준다.

연산의 폭정을 막는 주체는 강직한 신하로 묘사되는 박원종이다. 가족이 폭정으로 희생된 후, 복수심을 갖게 된 박원종은 인고의 시간 끝에 반정 세력을 모아 연산을 폐위시킨다. 영화는 연산의 폭정과 박원종의 계획 및 반정으로 교차 진행되며 자연스럽게 두 인물의 대결구도가 형성된다.

<폭군 연산>은 연산의 폐위와 중종의 즉위까지를 보여주며 명료한 결말을 맺고 있으며, 비교적 역사적 사실을 충실히 반영하고 허구적 요소들을 배제한다. 하지만 허구적 시퀀스를 삽입하기도 하는데, 연산이 아버지와 만나 대화를 나누는 꿈 시퀀스가 그것이다. 이러한 장면은 허구적 스토리 창작의 의미보다 인물이 갖는 감정의 변화와 그 폭을 확장시키는 분기점으로 인물의 변화를 가지적으로 드러내는 기능을 한다.

신상옥이 충실한 역사 재현에 집중했다면, 이준익의 <왕의 남자>는 가상의 인물을 통해 새로운 이야기를 전개시킨다. 공길은 연산에게 직언을 한 광대로 단 한 줄의 기록이 남아있다. 이준익은 이 기록을 기반으로, 광대 공길과 장생이라는 캐릭터를 구축하고 연산과 함께 세 인물을 중심인물로 설정한다.

이준익은 광대들의 놀이를 시퀀스의 분절 시점으로 삼는다. 이에 따라 영화에서 묘사되는 연산은 정치적인 측면에서의 폭군보다, 국정을 돌보지 않고 유희만을 추구하는 무책임한 임금의 모습이 더 많이 비춰진다. 이는 영화에서 주로 묘사하는 연산의 모습이 공길의 여성성과 녹수 사이에서 혼란을 느끼는 어린 아이 같은 모습이라는 사실과도 연결된다. 이에 따라 영화는 중종반정이 일어날 때까지의 시기를 재현하지만 정작 정치적 몰락인 반정은 유배와 같이 직접적인 결말로 이어지는 않는다.

이준익의 <왕의 남자>가 연극 <이>를 원작으로 하고 있다는 점에서 내러티브 전개에서의 특징을 찾는 것은 무리가 있다고 볼 수도 있다. 하지만 논자는 이준익이 영화화 과정을 거치며 자신만의 판단을 통해 기존 희곡을 재구성했으며, 자신만의 스타일로 역사를 재현했다고 보는 것이 더 합리적인 것이라고 판단한다.

III. 가족관계의 파괴

1. 가족관계의 파괴

<폭군 연산>과 <왕의 남자>는 구체적인 시기에는 차이가 있지만, 연산군이 폭정을 일삼던 시기와 그로 인해 반정이 일어나게 된 역사적 사실을 바탕으로 진행된다는 점에서 공통적이다. 두 영화에서 연산은 안타고 니스트로서 주인공과 대척점에 서있는 인물이다. 연산은 난폭하고 비이성적인 모습으로 영화에 다양한 위기를 만들고, <폭군 연산>의 박원종과 <왕의 남자>의 장생은 프로타고니스트로서 그 위기를 극복해나가며 영화의 흐름을 주도한다. 연산이 술한 위기를 만들고 갈등을 초래하지만, 두 영화는 연산을 단순한 적대자가 아닌 연민의 대상으로 바라본다. 이는 연산군을 묘사한 영화들의 공통적인 특성으로, 연산의 폐륜이 어머니의 죽음^[20]에서 기인했다고 보는 것이다. 어머니의 죽음은 어린 연산군의 경험으로 두 영화에서 캐릭터 구축에 중요한 사건이 되며, 각 작품은 이 경험을 토대로 현재의 연산을 각기 다른 방식으로 위치시킨다.

신상옥 감독의 <폭군 연산>에서 연산의 감정과 행동은 슬픔과 쾌락, 반성이라는 대략 세 가지 단계에 걸쳐 진행된다. 슬픔은 연산이 어머니의 죽음에 대한 사실을 알게 되며 느끼는 감정이자, 쾌락의 추구하고 폭정으로 이어지게 되는 직접적인 원인이다. 여기에서 주목할 점은 슬픔이 어머니의 죽음 자체에 대한 것이 아니라는 것이다. 이는 다시 말하자면, 어머니의 죽음보다 죽음의 이유와의 대면이 준 충격이 슬픔의 원인인 것이며, 연산이 느끼는 슬픔이 과거와는 단절된 현재의 감정이라고 볼 수 있다.

충격과 슬픔으로 시작된 쾌락의 추구하고 폭정은 영화

후반부에 사그라진다. 박원종의 주도하에 이루어진 반정은 연산의 폐위를 성공시키고 연산은 유배를 가게 되는데, 이 과정에서 연산은 후회와 반성을 한다. 또한 자신과 함께 악행을 저지른 녹수를 죽이고 중전에게 사죄하는데, 이는 그간의 폭정과 폐륜이 몰랐던 사실을 대면하며 촉발된 일시적인 모습이었음을 의미한다고 볼 수 있다. 결국 〈폭군 연산〉에서 연산의 캐릭터 구축에 큰 영향을 미친 것은 어머니의 죽음이라는 과거 경험이 아니라 죽음에 대한 사실의 대면이며, 이로 인해 형성된 연산의 성격은 과거로부터 이어진 감정이기보다 현재의 충격이라 보는 것이 적절하다. 이러한 충격은 폭정과 폐륜으로 이어지게 된 촉매이며, 일시적으로 형성된 이 성격은 이후 반성과 후회로 마무리된다.

〈왕의 남자〉에서도 폐비 윤씨의 죽음은 연산의 성격 구축에 중요한 사건이다. 영화 후반부 마지막 연회는 연산이 어머니의 죽음에 얼마나 큰 심리적 영향을 받았는지 단적으로 보여준다. 폐비 윤씨의 죽음을 다룬 마지막 연회에서 중전 역할의 공갈이 사약을 먹고 죽자, 연산은 분노하며 폐비 윤씨의 죽음을 주도한 선왕의 후궁들을 살해하고 대비 역시 밀쳐 죽게 만든다.

마지막 연회에는 어머니의 죽음에 관련된 또 다른 가족이 등장하는데, 그는 바로 연산의 아버지 성종이다. 신하들에게 성군으로 기억되는 성종과 달리, 연회에서 성종은 무능한 남편이자 아버지로 묘사된다. 후궁들과 어머니의 계략으로 아내에게 직접 사약을 내리며 가족을 지키거나, 왕으로서의 권위를 행세하지도 못하는 인물로 묘사되는 것이다.

영화는 연산의 입장에서 묘사된 아버지 성종을 한 차례 더 보여준다. 연산은 그림자놀이를 하며 과거 어머니를 보고 싶어 하는 아들과 그 아들을 다그치는 아버지의 모습을 재현한다. 이 그림자놀이는 연산의 기억에 의존한 것으로, 연산이 기억하는 아버지 성종은 성군이 기보다 가족을 지켜내지 못한 무능한 아버지이자 ‘가족’이라는 고리를 끊은 장본인이다.

연산은 쉽게 분노를 참지 못하고 폭력적인 모습을 보이지만, 그림자놀이와 마지막 연회에서처럼 가족과 관련된 일에는 쉽게 슬퍼한다. 이러한 슬픔은 연산의 내재된 감정이며, 비이성적인 행동들은 그 감정과 같은

원인을 가진다고 볼 수 있다. 결국 연산의 불안정한 심리 상태는 어머니에 대한 그리움과 아버지에 대한 증오가 결합된 복합적인 감정이며, 이 감정은 신화와 가족들의 죽음과 나아가 자기 자신을 망가뜨린다.

현재의 연산은 과거 가족 구성원간의 관계와 어머니의 죽음으로 대표되는 일련의 경험에서 벗어나지 못한 상태이다. 그로 인해 어머니나 아버지와 관련된 상황에서는 감정을 통제하지 못한다. 이러한 모습은 성인이자 왕에게 요구되는 성숙한 모습과 상반되는데, 이 역시 가족의 해체를 경험한 이후 자아의 성장이 멈춰버린 아이 같은 어른의 모습으로 이해할 수 있다.

〈왕의 남자〉는 연산군을 묘사한 여타의 영화들과 같이 어머니의 죽음을 바탕으로 연산의 현재 모습을 구축하고 연민의 시선으로 그의 내면을 들여다봤다. 내면을 들여다보는 방식으로 이준익 감독은 어머니뿐 아니라 아버지와의 관계를 함께 제시하고 연산이 폭군이 될 수밖에 없었던 배경을 구조적인 차원에서 설명하는데, 이러한 시도는 〈사도〉에서도 볼 수 있다. 2015년 개봉한 〈사도〉는 뒤주에 갇혀 비극적인 죽음을 맞은 사도세자의 이야기이다. 영화의 기본적인 플롯은 뒤주에 갇혀 죽어가는 8일과 사도세자의 과거 경험이 교차되는 구조로, 과거는 현재의 비극적인 상황을 초래하게 된 사건과 그와 관련된 인물을 순차적으로 보여준다.

영화의 중심인물은 사도세자와 아버지 영조이다. 사도세자는 어린 시절 아버지로부터 받은 기대가 실망으로 변화하는 과정 속에서 불안정한 심리상태를 갖게 되었고, 그 사이 깊어진 아버지와의 갈등은 사도세자의 울화와 분노를 심화시킨다. 이러한 관점은 사도세자를 〈왕의 남자〉 속 연산과 같이 아버지를 죽이려한 단순한 정신질환자로 치부하지 않고, 그 안에 숨겨진 원인을 중심으로 캐릭터를 구축하도록 한다.

기존의 역사를 다양한 관점으로 접근하고, 역사를 바탕으로 허구의 인물과 사건을 도입시키는 것 등은 역사 영화의 당연한 시도이자 하나의 장르적 특성이다. 이준익과 신상옥 역시 이러한 시도를 기반으로 다양한 역사 영화를 제작해왔고, 그 중 이준익 감독은 구조적인 차원에서 역사적 인물의 감정을 바라보고, 그들의 내면을 드러내려는 시도를 꾸준히 보여주었다.

<왕의 남자> 뿐만 아니라 <사도>에서도 볼 수 있는 이러한 시도는, 당대의 정치, 사회적 상황보다 인물의 내면에 초점을 맞춘다. 이 내면은 그리움과 분노, 우울 등 현재의 관객들도 충분히 공감할 수 있는 보편적인 감정이다. 이 감정을 중심으로 전개되는 영화는 쉬운 스토리의 이해와 몰입을 가능하게 만드는 이준익 감독의 스타일로 볼 수 있는 것으로, 그만의 관객과의 소통 방식이라 할 수 있다.

2. 계급과 성별의 붕괴

조선은 유교국가로 가족주의와 부계중심의 가부장제를 바탕으로 하는 사회였다. 이에 따라 조선시대의 가족은 남성우위의 불평등한 부부관계를 기반으로 남성이 대부분의 권한을 가지는 구조였고, 가문 역시 아버지에서 아들로의 이동을 통해 그 질서를 유지했다[21].

연산은 조선의 왕이었다. 가부장적 질서를 국가로 확장시켜보면 왕은 국가의 아버지이자 가장이다. 즉, 연산은 가부장제에서 최상위에 위치한 인물이다. 하지만 연산은 자신의 쾌락을 충족시키는 데 국고를 낭비하고 국정을 돌보지 않았고, 그로 인해 연산은 가족과 국가는 물론 자기 자신의 추락도 막지 못했다.

연산의 몰락에는 여성의 영향이 두드러진다. 그 대표적 인물인 장녹수는 제안대군의 가비(家婢)였다. 창기가 된 그녀는 흥청에서 연산의 총애를 받아 종4품 숙원을 거쳐 종3품 숙용의 자리까지 올랐다. 당시 기록에 따르면 상을 주고 벌을 내리는 일까지 녹수의 손에 달려 있었다[22]고 할 만큼 녹수는 폭군을 좌우하는 유일한 인물이었다.

사료에 기록된 장녹수의 영향력이 컸던 만큼, 신상옥과 이준익도 각각의 작품에서 녹수를 비중 있게 다룬다. 연산이 과거 어머니의 죽음에 영향을 받아 폭정을 시작하게 되었다면, 현재의 연산이 그 악행을 유지하는 데에는 녹수의 영향이 중요하기 때문이다.

이준익은 녹수와 양립하는 인물로 공길을 제시한다. 녹수와 공길은 대조적인 여성성을 가진 인물로 연산의 감정에 영향을 미치고, 여성에 대해 폭력적이면서도 의존적인 연산은 두 여성성 사이에서 혼란이 가중된다. 불균형적이고 비정상적인 여성과의 관계 속에서 연산

은 혼란을 극복하지 못하며, 가장이자 왕으로서의 권위는 추락한다.

이준익은 너물을 받거나 친인척을 관리로 등용하는 등 지나친 욕심을 부렸던 장녹수의 모습 외에, 성적 욕망을 충족시키고자 한 모습에 초점을 맞춘다. 이에 따라 녹수는 연산이 놀이패의 공연을 보고 따라하거나 술을 마시고 주색을 탐할 때 항상 함께하는 존재가 된다. 즉, 두 사람은 서로에게 쾌락을 표출하는 상대가 되는 것이다. 그리고 연산이 쾌락을 추구할 때만 녹수와 함께한다는 점에서 녹수를 쾌락 표출의 대상 이상으로 여기지 않는다는 것을 알 수 있다.

녹수에게도 연산은 쾌락 표출의 대상에 지나지 않으며, 동시에 녹수는 연산을 자신과 대등한 관계로 받아들이지 않는다. 영화에서 녹수는 공길과 그림자놀이를 하고 처소로 돌아오는 연산을 총 두 번 맞이한다. 이때 녹수는 연산을 “우리 아가”라 칭하거나 “배고프지? 쫓을까?” 등의 말을 하고, 아이 다루듯 연산을 품기도 한다. 하지만 두 번의 장면 중 후반 장면에서 녹수는 혼잣말로 연산을 “미친놈”이라 부르는데, 이는 녹수가 연산을 부부로서, 더 나아가 가장으로 생각하지 않는다는 사실을 보여준다. 또한 비방서를 쓰면서까지 공길에게 연산을 빼앗기지 않으려는 모습을 보인다는 점에서, 녹수에게 연산은 욕망 자체, 그리고 욕망을 충족시켜주는 대상으로 빼앗길 수 없는 존재라고 볼 수 있다.

연산과 녹수는 쾌락이라는 탐욕으로 묶여있다. 어머니에 대한 그리움과 아버지에 대한 증오로 올바르게 성장하지 못한 연산이 탐욕만을 추구하는 것은, 결국 불안정한 심리의 파장을 더욱 크게 만들고 연산을 자멸로 이끈다.

공길은 자신의 성적 매력을 통해 연산을 좌우하려던 녹수와는 대조적인 인물이다. 공길은 놀이패 광대로서 남성이지만 여성성을 가진 캐릭터로, 연산은 남성 공길의 여성성에 관심을 갖는다. 연산이 공길에게 관심을 갖는 과정은 조심스럽다. 공길의 공연을 보고 이름을 묻고, 그 다음에는 자신의 처소로 불러 함께 놀이를 한다. 영화에서 공길에게 입을 맞추는 것이 연산이 공길에게 가장 가까이 간 행동이라는 점에서 연산의 행동은 녹수를 대하는 행동과는 사뭇 대조적이다. 그리고 연산

은 놀이를 통해 서슴없이 자신의 이야기를 하고 자신의 자리에 광대인 공길을 앉히는 등 권위적인 모습보다는 친진난만한 모습을 보여준다.

연산의 공길에 대한 관심은 영화 후반 마지막 연회를 기점으로 병적으로 변한다. 이 연회의 내용은 폐비 윤씨의 죽음에 대한 것으로, 공길은 폐비 윤씨를 연기한다. 공길은 왕을 연기하는 장생이 내린 사약을 먹고 쓰러진다. 연산은 이 장면에서 어머니를 외치며 공길에게 울부짖으며 달려간다. 그리고는 실제 사건의 배후로 보이는 선왕의 후궁들을 무참히 살해하고, 대비마저 밀쳐 죽인다. 이 장면은 연산의 내면에 큰 영향을 미친 가족의 경험을 그대로 보여준다. 동시에 연산이 공길에게 의지하는 마음이 단순히 여성성에 관심을 가졌기 때문이 아니라 연산 스스로가 공길의 여성성에 모성애를 투영시키고 있다는 사실을 보여준다.

공길과 함께 놀이를 하는 장면은 연산과 공길, 그리고 연산과 녹수의 관계를 대조시킨다. 연산과 공길의 놀이는 영화에서 총 3번 반복된다. 그 중 2번의 놀이 이후에는 연산이 녹수가 있는 처소로 돌아가는 장면이 이어지는데, 이러한 반복은 연산이 공길에게 받는 영향과 그로 인해 녹수에게 미치는 영향, 녹수의 반응을 순차적으로 보여주고, 또 세 명의 관계를 효과적으로 묘사한다.

첫 번째 장면에서 공길은 연산에게 인형놀이와 그림자놀이를 보여주고, 연산은 신기해하며 그 놀이를 따라한다. 그리고 두 번째 장면에서 연산은 직접 그림자놀이를 하며 아버지에게 대한 기억을 재현하는데, 누구에게도 말하지 않았던 자신의 상처를 놀이를 통해 공길에게 드러낸다. 세 번째는 공길이 연산에게 장생을 살려달라고 애원한 이후 역지로 그림자놀이를 하는 장면인데, 공길은 그림자놀이 도중 손목을 긋고 쓰러지게 된다.

세 번의 그림자놀이는 연산의 극단적인 감정표출 이후 이루어진다. 첫 번째 장면 이전에는 연회 도중 윤지상의 부정을 이유로 화를 참지 못하며 그를 파직시켰고, 두 번째 장면 이전에는 신하들이 선왕을 이유로 들며 연산의 정책을 반대하자 아버지와의 비교를 참지 못하고 화를 냈다. 그리고 마지막 장면 이전에는 공길이 살려달라던 장생이 자신에게 직접적으로 비판을 하자,

화를 내며 장생의 눈을 지지라 명한다.

하지만 공길과 함께 그림자놀이를 하는 연산에게서 이전의 분노는 찾아보기 어렵다. 오히려 웃음기를 머금은 얼굴로 놀이에 집중하는 모습이 어린 아이에 가깝다. 뿐만 아니라 연산은 두 번째 놀이 장면에서 공길을 왕의 자리에 앉힌 후, 직접 그림자놀이를 하는데, 이 모습 역시 연산의 친진난만한 모습을 보여준다.

연산이 공길에게 의지하기 시작했다는 사실 역시 그림자놀이를 통해 알 수 있다. 두 번째 놀이에서 연산은 직접 그림자놀이를 하며 과거 아버지와의 기억을 재현한다. 연산의 그림자놀이에는 어머니를 그리워하는 어린 연산의 모습과 성왕으로 평가받던 선종의 매정한 아버지로서의 모습이 들어있다. 공길에게만 자신의 이야기를 하는 것은 연산이 공길을 단순한 관심의 대상이 아닌 가까운 관계로 인식하고 있음을 보여준다.

연산은 세 번의 놀이 장면 중 첫 번째와 세 번째 상황 이후 녹수가 있는 처소로 돌아간다. 첫 번째 놀이 이후 연산은 자신에게 다가오는 후궁들을 거부하고 녹수에게도 시큰둥한 반응을 보인다. 하지만 세 번째 놀이 이후 연산은 녹수에게 환하게 웃으며 다가가는데, 이는 바로 직전 그림자놀이에서 손목을 긋고 쓰러진 공길에게 울부짖으며 “왜”냐고 묻던 모습과는 대조적이다.

녹수를 대하는 연산의 행동이 차이를 보이는 것은, 공길과의 관계에서 연산이 느낀 만족감 때문이다. 첫 번째 그림자놀이에서 연산은 놀이를 하며 공길과 좀 더 가까워진다. 이는 이전의 호기심에서 나아가 공길에게 의지하기 시작하는 부분으로, 연산에게는 만족감을 줄 수 있는 경험이다. 하지만 세 번째 그림자놀이는 광대 장생이 직접적으로 연산을 비판하고, 그러한 장생을 공길이 살려달라고 애원하는 상황 이후 이루어진다.

같은 상황에 대해 다른 반응을 보이는 연산처럼, 녹수 역시 두 가지 반응을 보인다. 첫 번째 자신을 시큰둥해하는 연산에 대해 녹수는 의아한 표정을 짓는다. 하지만 마지막 놀이 이후 자신을 찾아온 연산을 무릎에 눕혀주는데, 이때 녹수는 혼잣말로 연산을 미친놈이라 부른다. 동시에 녹수의 비웃는 표정이 클로즈업으로 비춰지는데, 이는 자신이 예상하는 대로 행동하는 연산을 무시하는 듯한 행동으로 보인다.

연산은 괴롭고 슬픈 상황에서 벗어나기 위해 녹수를 찾아간다. 하지만 연산이 느끼는 슬픔은 기본적으로 자신이 공길에게 보이는 관심만큼 공길의 관심이 자신을 향하지 않기 때문이다. 좀 더 간단히 표현하자면, 연산의 슬픔은 결국 원하는 것을 갖지 못해 오는 감정이다.

원하는 바를 취하지 못해 오는 슬픔은 연산만의 특별한 감정이라거나, 연산의 성격을 형성하는 중요한 원인이라고 보기는 어렵다. 오히려 이러한 슬픔 뒤에 보이는 행동이 연산을 확실하게 보여주는데, 바로 쾌락을 통해 감정의 사소한 고비마저 덮어버린다는 것이다. 연산은 공길이 손목을 긋고 쓰러진 뒤 치료받는 공길을 뒤로한 채 처소 밖으로 나간다. 이후 영화는 궁 복도를 걸어가는 연산의 뒷모습을 보여주는데, 손가락으로 문을 훑으며 걸어가는 모습과 사선으로 기울어진 앵글, 그리고 이후 녹수를 찾아가 다시 여성의 몸을 탐하는 장면은 연산이 직전의 슬픔에서 원래의 비이성적인 모습으로 돌아가는 과정을 보여준다.

<왕의 남자>는 녹수와 공길이라는 대조적인 여성성과 그 사이에서 혼란이 가중되는 연산을 중심으로 진행되기 때문에, 그 외에 여성들의 존재는 상대적으로 부각되지 못하거나 아예 생략된다. 이는 <폭군 연산>과의 차이이기도 한데, 각각의 작품이 선택하고 강조한 역사는 감독이 묘사하고자 한 연산의 모습과도 연관된다.

가장 먼저 연산의 여성 편력을 이야기할 때 빠질 수 없는 것은 바로 홍청이다. 홍청은 나라에서 모은 기녀로, 연산군은 실제로 당시 만여 명에 달하는 여성을 자신의 욕망을 위해 궁으로 불러들였다. 신상옥은 <폭군 연산>에서 연산의 권위적이고 폭력적인 모습을 묘사하기 위해 홍청을 적극적으로 활용한다. 홍청은 연산에 의해 소집되고 해산되던 무리로, 신상옥은 홍청이 등장하는 장면에서 수많은 홍청을 배치하고 그들을 주로 폴샷을 통해 비추며 홍청의 압도적인 규모를 강조한다.

<왕의 남자>의 공길처럼, <폭군 연산>에도 녹수나 홍청과는 대조적인 여성인 중전이 등장한다. 중전은 아픈 몸을 이끌고 연산의 폭정을 막기 위해 애쓰는 현모양처다. 실제로 연산의 부인이었던 폐비 신씨는 어질고 덕이 많았던 인물로 기록되어있다. <폭군 연산>에서도

폐비 신씨는 자신을 모질게 대한 연산을 기다리는 현모양처로, 연산은 영화 후반 대비와 아내에게 그간의 잘못들을 사죄한다. 이는 연산이 쾌락을 추구하며 외면했던 기존의 질서로 돌아왔다는 것을 의미한다. 여기서 기존의 질서란 남편이자 아버지, 아들로서 제자리, 즉 가부장적 질서로 돌아옴을 의미한다.

홍청과 폐비 신씨는 연산의 폭정과 그로 인한 망가진 국가, 비극적인 말로 이후의 연산을 묘사하는 효과적인 장치이자 역사적 사실이다. 하지만 이준익은 홍청과 폐비 신씨의 묘사를 생략하거나 최대한 배제한다. 이는 영화의 원작이 갖고 있는 설정을 유지하는 것이자, 연산에게 가장 큰 영향을 미친 여성성을 대립시켜 연산이 받는 영향을 대조적으로 드러내는 것이다.

홍청과 폐비 신씨는 연산의 폭정을 촉발시키는 자극이 아니라 오히려 그 결과물에 가깝다. 뿐만 아니라 이준익이 연산의 폭정보다 내면의 상처와 그로 인한 자멸에 초점을 맞춘다는 점에서 홍청과 폐비 신씨는 효과적인 여성성으로 보기 어렵다. 따라서 이준익은 홍청과 폐비 신씨와 같이 역사적 인물의 배제를 통해 연산 개인의 묘사에 좀 더 집중한다.

연산군은 왕의 지위를 이용해 국고를 낭비하고 자신의 욕망을 채우기에 급급했다. 그리고 홍청을 거느리고 혼인 한 여인까지 궁에 들이는 등 지독한 여성편력으로 비난받았다. 하지만 영화에서 묘사하는 연산은 여성을 지배한 것이 아니라 여성에게 지배당한 폭군이였다. 이는 남성중심의 가부장제 질서가 유지되던 국가와는 전혀 반대되는 질서로, 권한은 가졌지만 책임을 지지는 못한 왕은 결국 유배를 떠나며 질서의 가장 아래로 추락하게 된다.

IV. 질서의 수습

연산군은 반정 세력에 의해 폐위된다. 이는 폭정으로 인한 결과이며, 폭정은 연산의 과거 경험으로 인해 촉발된 것이다. 결국 어린 시절의 경험으로 붕괴된 자아가 조선시대 남성이자 가장이라는 계급과 질서를 무너뜨리는 필연적 결과가 된 것이라 볼 수 있다. 신상옥과

이준익은 모두 중중반정을 영화의 결말로 설정한다. 구체적인 시기와 묘사 방식에는 차이가 있지만 모두 연산의 폭정이 막을 내리는 것을 묘사한다는 점에서는 공통적이다. 하지만 두 감독은 반정 세력의 결집과 폐위, 그 이후 혼란스러운 국정의 수습 등 구체적인 결말을 묘사하는 방식에는 차이를 보이는데, 이 차이에 대해 이해하기 위해서는 감독의 스타일이나 영화적 상상력과 함께 폭넓은 이해가 요구된다.

〈폭군 연산〉에서 연산의 폭정은 박원종이 주도하는 반정 세력에 의해 막을 내린다. 박원종은 연산의 폭정으로 누이가 자결하자 그에 대한 복수로 반정을 계획하는데, 이는 연산과 박원종의 대결구도가 형성되는 것으로 볼 수 있으며, 연산이 폐위되고 유배를 간다는 사실은 대결에서 박원종이 승리한다는 것을 의미한다.

연산의 폭정이 막을 내린 이후, 연산은 표면적인 변화와 이면적인 변화를 모두 경험한다. 표면적인 변화는 연산이 처한 상황의 변화로, 폐위와 유배가 여기에 해당된다. 그리고 연산은 폐위와 상관없이 그간의 행동에 대해 증전과 대비에게 사과를 하는데, 이 반성이 연산의 이면적인 변화라고 볼 수 있다.

연산은 강등되고 유배를 떠나며 왕의 지위를 박탈당한다. 이는 성종에게서 이어받은 기존의 질서에서 벗어나는 것이며, 새로운 지배계급에 의해 연산이 제거되는 것이다. 하지만 폐위와는 관계없이 연산의 가족은 연산을 용서한다. 그리고 “새로운 세상과 나 자신을 찾았다”는 말을 하며, 연산은 표면적인 말로와는 달리 웃으며 유배지로 떠난다.

역사에는 기록되지 않은 이 장면이 주인공의 중요한 감정변화를 담고 있고, 변화한 감정이 ‘반성’과 ‘회귀’라는 점 등 이 모든 것을 영화가 제작된 당시와 함께 고려해보면, 이러한 설정이 단순히 감독의 영화적 상상력에서 그치지 않는다는 것을 알 수 있다.

신상옥 감독이 활동했던 1960년대 초반은 4·19혁명부터 박정희의 대통령 당선까지 혼란스러운 시기였다. 무력에 의한 정권교체로 들어선 정부는 통치의 정당화를 위한 수단으로 영화를 통제하기 시작했다. 1962년 허가받은 영화사만 영화를 제작[23]할 수 있는 여건을 조성하고 1966년 22개의 영화사를 12개로 통합

하며, 반공영화의 제작을 장려하는 다양한 정책[24]을 시행했다.

이러한 상황 속에서 영화제작은 정치적, 사회적 영향을 받을 수밖에 없었고, 정부의 국시를 따라야 했다. 신필름은 1960년대 영화사가 통폐합되던 시기에 유일하게 단독으로 영화사를 등록했고, 박정희 정권의 정책적 수혜를 받[25]는 등 여타의 영화 제작사들과는 다른 행보를 보였다. 당시 수립된 정권과 정권이 시행한 영화정책 등을 종합적으로 고려해보면, 신상옥의 영화사가 성장하고, 그의 작품이 꾸준히 제작될 수 있었던 것은 작품성뿐만 아니라 정권이 추구하던 목적을 구현해낼 수 있었기 때문이다.

〈폭군연산〉의 결말은 지배계급의 교체라는 점에서 1960년대 정치적 상황과 유사하다. 뿐만 아니라 박원종을 주축으로 한 반정과 연산의 폐위는 기존 지배세력을 무너뜨리는 일이라는 점에서 용납되기 어려운 계급의 전복이지만, 연산이라는 악의 축을 처단한다는 의미에서 정당성을 획득한다[26]. 이는 쿠데타로 새로운 정권을 수립하고 주축이 되는 인물의 업적을 정당화한 것으로 만들고자 했던 1960년대 정권과 무관해보이지만은 않는다.

이준익의 연산 역시 제작과 개봉 당시의 사회적, 정치적 영향에서 완전히 자유로운, 새로운 것이라고 보기는 어렵다. 하지만 〈왕의 남자〉는 〈폭군 연산〉과 같이 현재의 상황을 역사에 투영시켜볼 수 있는 여지나 역사를 통해 전달하고자 하는 메시지가 뚜렷하지 않다. 이는 이준익의 역사영화가 현재의 투영을 목적으로 두지 않고 역사의 재해석 그 자체에 집중하기 때문이다.

이준익이 본 연산의 비극은 폐위가 아니라 공길의 외면이다. 연산은 어머니가 투영된 공길의 여성성에 의지하지만, 공길은 그런 연산에게서 벗어나는 것이다. 이에 따라 〈왕의 남자〉에서 반정은 중점적이거나 직접적으로 묘사되지 않는다. 반정을 계획하는 무리가 처선을 회유하거나 거사를 치르기 위해 궁으로 모여드는 장면 등을 통해 연산의 폐위를 암시할 뿐, 이후 연산이 어떤 결과를 얻게 되는지에 대해서는 언급하지 않는 것이다. 그 대신 자신의 처소 앞에서 장생과 줄타기를 하는 공길의 모습을 처연하게 바라보고, 결국 공

길을 궁에 두는 데 실패한 연산의 허무함을 더 증점적으로 묘사한다.

신상옥과 이준익이 묘사한 연산이 차이를 보이는 것은 궁극적으로 두 감독이 역사를 바라보는 관점에 차이가 있기 때문이다. 신상옥이 묘사한 연산은 반정 세력에 의해서야 폭정을 멈출 수 있었던 폭군이였다. 물론 반정 직전 후회하는 모습을 보이기는 했지만, 영화는 연산을 박원종의 처단에 의해 척결된 악으로 규정한다. 이러한 묘사는 연산을 거대서사, 즉 연산을 폐위시킨 세력의 입장에서 쓰인 역사와 궤를 같이 한다.

이와 달리 이준익은 <왕의 남자>에서 당대의 정치적 상황이나 시대상보다 연산군의 감정에 집중하며 이 감정을 매개로 관객과 시대를 초월한 공감대를 형성한다. 이 공감대는 연산의 입장을 이해하는 것을 의미한다. 신상옥이 폐비 윤씨의 죽음에 대한 사실을 폭정의 시발점으로 배치했던 것과 달리, 이준익은 영화 곳곳에 아직 어린 시절에 그대로 남아있는 연산의 모습을 보여주며 연산을 연민의 시선으로 바라보도록 유도하는 것이다. 이는 승자의 역사에는 기록되지 못했던 상대적 패배자의 이야기로, 이준익은 이 거대서사 속 미시사로 접근하고자 한다.

이준익은 거대서사를 바탕으로 인물간의 관계나 개인의 감정을 깊이 파고들며 역사적 기록 속 비워진 부분을 새롭게 채워나간다. 이러한 시도는 이준익의 역사 영화가 관객들과의 소통에 성공할 수 있었던 원동력이기도 하다. 현재까지도 지속되고 있는 그의 역사영화는 보편적인 요소인 감정을 무기로 관객들과 소통하고 있으며, 역사영화와 인간의 내면으로의 접근은 이준익의 스타일로 인식되고 있다. 이에 따라 그의 역사영화는 앞으로 역사영화의 더 넓은 범주로 확장될 수 있게 하는 기반의 역할을 할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

- [1] 김남석, “역사극의 요건과 기준 - 극 장르 일단의 관점에서,” 영상문화, 제17권, pp.115-138, 2014.
- [2] 수잔 헤이워드, 이영기 역, *영화 사전 - 이론과 비평*, 한나래, p.317, 2012.
- [3] 김시무, “사극(史劇)과 팩션영화의 경계 : 일체 강점기를 시대적 배경으로 한 영화를 중심으로,” 시민인문학, 제16호, pp.13-42, 2009.
- [4] 전성철, “사극을 근간으로 하는 한국영화의 역사 재현에 관한 연구,” 동서언론, 제15집, pp.91-113, 2012
- [5] E. H. 카, 권오석 역, *역사란 무엇인가*, 홍신문화사, 1988.
- [6] 전평국, “영화의 역사화 범주의 가능성에 관한 연구,” 영화연구, 제35호, pp.11-45, 2008.
- [7] 존 힐, 파멜라 처치 김슨, 안정효, 최세민, 안자영 역, *세계영화연구*, 현암사, p.216, 2005.
- [8] <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=565936&cid=46665&categoryId=46665>
- [9] 나운규, “‘개화당’의 제작자로서,” 삼천리, 제4권, 제7호, 1932년 7월호, 특대호 판형.
- [10] 김경옥, 김려실, 김미현, 김선아, 김소연, 김소희, 김영진, 김재희, 김종원, 김혜준, 남인영, 민인기, 박지연, 박희성, 배수경, 변인식, 신강호, 안재석, 오영숙, 유지나, 이길성, 이상용, 이순진, 이연호, 이우석, 임상혁, 정성일, 조혜정, 주유신, 허문영, *한국영화사 개화기에서 개화기까지*, 커뮤니케이션북스, p.139, 2006.
- [11] 이효인, *한국영화사 공부 : 1960-1970*, 이채, p.41, 2004.
- [12] 박유희, “한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰,” 문학과 영상, 제9권, 제2호, pp.335-364, 2008.
- [13] 이효인, *한국영화사 공부 : 1960-1970*, 이채, p.117, 2004.
- [14] 이효인, *한국영화사 공부 : 1960-1970*, 이채, p.223, 2004.
- [15] 황영미, “한국 사극영화 장르의 유형 연구 : 이준익 사극 영화를 중심으로,” 영화연구, 제68호, pp.287-312, 2016.
- [16] <http://www.kobis.or.kr/kobis/business/stat>

/boxes/findFormerBoxOfficeList.do?loadEnd=0&searchType=search&sMultiMovieYn=N&sRepNationCd=K&sWideAreaCd=

- [17] 김경욱, 김려실, 김미현, 김선아, 김소연, 김소희, 김영진, 김재희, 김종원, 김혜준, 남인영, 민인기, 박지연, 박희성, 배수경, 변인식, 신강호, 안재석, 오영숙, 유지나, 이길성, 이상용, 이순진, 이연호, 이우석, 임상혁, 정성일, 조혜정, 주유신, 허문영, *한국영화사 개화기에서 개화기까지*, 커뮤니케이션북스, p.175, 2006.
- [18] 박유희, “한국 사극영화 장르 관습의 형성에 관한 일고찰,” *문학과 영상*, 제9권, 제2호, p.345, 2008.
- [19] “영화제작계에 적신호,” *동아일보*, 제5면, 1962.11.21.
- [20] 이기대, “연산군 관련 영화에 나타난 인물 형상의 특징과 현대적 의미,” *인문언어*, 제13권, 제2호, 2011.
- [21] 송인자, “조선시대 가족문화의 교육적 의미,” *교육학연구*, 제40권, 제3호, pp.65-87, 2002.
- [22] 『연산군일기』 47권.
- [23] 이효인, *한국영화사 공부 : 1960-1970*, 이채, p.19, 2004.
- [24] 이효인, *한국영화사 공부 : 1960-1970*, 이채, p.24, 2004.
- [25] 김경욱, 김려실, 김미현, 김선아, 김소연, 김소희, 김영진, 김재희, 김종원, 김혜준, 남인영, 민인기, 박지연, 박희성, 배수경, 변인식, 신강호, 안재석, 오영숙, 유지나, 이길성, 이상용, 이순진, 이연호, 이우석, 임상혁, 정성일, 조혜정, 주유신, 허문영, *한국영화사 개화기에서 개화기까지*, 커뮤니케이션북스, p.175, 2006.
- [26] 장윤미, “영화 속의 연산군과 ‘불안,’” *한국문화기술*, 제18권, pp.105-127, 2014.

저 자 소 개

김 현 수(Hyunsu Kim)

준회원



- 2015년 2월 : 경희대학교 연극영화학과 졸업
- 2015년 3월 ~ 현재 : 경희대학교 일반대학원 연극영화학과 석사과정

<관심분야> : 영화이론, 비교영화연구

이 효 인(Hyojin Yi)

정회원



- 2002년 : 중앙대 첨단영상대학원(박사)
- 2003년 ~ 2006년 : 한국영상자료원 원장
- 2007년 ~ 현재 : 경희대학교 예술디자인대학 연극영화학과 부

교수

<관심분야> : 비교영화연구, 영화사, 영화이론