『로컬리티 인문학』 2, 2009. 10, 185~220쪽

‘부산영화’로 보는 부산 공간의 의미
– 영화에 비친 부산 모습을 중심으로

김 필 남*

| 국문초록 |

본 논문은 부산 공간을 재현하고 있는 영화들을 분석하고 있다. 먼저 곽경택 감독의 <친구>를 살핀다. 이 영화는 폭력적인 성향을 띠었음에도 부산을 알리는 데 큰 공헌을 한 아이러니 한 작품이다. 영화에 나타나는 부산 공간들을 통해 사람들에게 추억과 향수 등의 애틋한 감정을 전달하기 때문이다. 현재 부산을 다루는 영화들은 ‘해운대’로 공간을 변화 중이다. 남포동에서 해운대로 촬영지가 변경되었다는 것은 장소의 이동을 의미하는 것이 아니다. 도시를 스펙터클화 시키겠다는 의도이다. 여기서 영화 <해운대>는 그 이미지를 최대한 이용하고 있다. 하지만 영화는 사람들의 다양한 삶의 모습을 보여주지 않는 점이 단점으로 지적된다. 다음으로 <성냥팔이 소녀의 재림>과 <범일동 블루스>를 살핀다. <성소재림>에서 보여주는 방식이야말로 부산 공간을 사유할 때 필요한 작업이다. 그것은 부산 공간이 고정적이지 않고 다양하다는 것을 보여주기 때문이다. <범일동 블루스>의 경우 사람 사는 공간에 다양한 삶이 존재함을 알려준다. 이는 영화가 우리 삶에서 일어나는 구체적인 일들을 주시하기 때문에 가능하다. 즉 현실이 항상 유토피아적이지 않음을 자각한다는 것이다.

본 논문은 부산을 다룬 영화들을 통해 부산이 이미지로 사유되어서는 안 됨을 지적하고 있다. 그로 인해 영화가 지향해야 하는 것은 공간의 다양성, 일상성, 구체성 등이며, 이것이 부산 공간을 다룰 때 필요한 작업이라는 것을 알게 한다.

주제어: 부산영화, 영상이미지, 공간, 다양성, 헤테로토피아

| 차례 |

* 경성대학교 박사과정(feel456@hanmail.net)

1. 들어가는 말: ‘부산영화’에 대하여
2. 남포동에서: 부산 만들기
3. 광안리에서 해운대로: 환상에서 스펙터클까지
4. 물만골 그리고 범일동: 소통과 다양성을 위하여
5. 나가는 말: 부산영화의 정체

1. 들어가는 말: ‘부산영화’에 대하여

부산은 영화도시다. 많은 사람들은 부산이 영화도시가 된 시점에 대해서 ‘부산국제영화제’를 개최하면서부터라고 알고 있을 것이다. 하지만 부산은 이미 1920년대부터 영화 산업이 시작되었으며, 그로부터 지금까지 오랜 역사와 전통을 자랑하고 있다.[1] 이렇듯 부산은 이미 오래전부터 영화와 관련이 깊은 도시였지만 최근 들어서야 재평가 받기 시작했다. 2000년대 이후 많은 영화제작자들이 부산 공간에서 영화를 찍기 위해 몰려들었기 때문이다. 영화 촬영지가 서울에서 부산으로 이동했다는 것은 영화제작비의 절감 또는 부산시로부터 예산을 좀더 지원 받기 위해서만은 아니다. 부산이라고 표상될 수 있는 강렬한 이미지들이 관객들을 동원할 수 있을 것이라는 판단 때문이다.

먼저 부산지역이 영상산업으로서 성공할 수 있음을 알린 첫 번째 영화는 <친구>[2]이다. 곽경택 감독은 부산에서 <친구>를 촬영했고, 이 영화는 국내 영화사상 최단시일 내에 칠백만 명이 넘는 관객을 동원하는 대

1) 부산영화의 시작은 1924년 부산에 영화제작사 조선키네마가 설립되면서부터이다. 이는 우리나라의 영화산업이 시작되었음을 알리는 계기가 된다. 뒤이어 1925년 중구 중앙동에 ‘국제관’, 동광동에 ‘상생관’ 등의 영화관이 설립되었다. 1948년에는 ‘예술영화사’라는 이름의 제작사가 생겨났으며 ‘서울건설영화사’에서 <여명>이라는 영화가 부산부 공보실의 지원으로 부산에서 촬영됨으로서 부산시가 영화사업에 지원하는 형식의 첫 사례로 기록되었다. 이창성, 「부산과 영화의 관계에 관한 역사적 개관」, 『2006 부산학 연구』, 부산발전연구원, 2006a. 이후 1996년부터 개최된 ‘부산국제영화제’로 부산은 한국 영화산업의 메카로서 자리 잡게 되었다.

2) <친구>, 곽경택 감독, 장동건, 유오성, 코리아픽쳐스, 2001.

기록을 세웠다. <친구>의 등장으로 인해 부산이 관광산업으로서도 발전할 수 있음을 보여준 것이다.[3] <친구>의 주된 촬영지인 남포동・자갈치시장 등은 '친구의 거리'로 불리며 명소가 되었고, 여전히 관광객들이 찾아와 관람을 하며, 그로 인해 부산은 경제적으로도 큰 발전을 이루게 되었다. 즉 부산이 등장하는 영화는 문화뿐만 아니라 사회・경제적으로도 파급효과를 끼친다는 뜻이다. 그리고 그것은 즉각적으로 부산의 이미지에 활용된다.

그러나 부산(도시) 이미지를 만들어내는 영화들이 위험 요소를 안고 있음을 부정할 수 없다. 롤랑 바르뜨(R. Barthes)는 도시 이미지는 무한한 은유의 담론이기 때문에 도시 이미지에 숨겨진 의미는 사회적인 것이 아니라 심리분석적인 것이라고 주장한다. 즉 이미지는 심리적인 것으로서 주관적인 지식, 인상, 상상력, 감정 등으로 만드는 것으로 있는 그대로 자연스럽게 보여주는 것이 아니라 조작되고 만들어진 허상을 의미한다.[4] 이때 특정한 의도를 가지고 만들어지는 영화 이미지는 관객들에게 무비판적으로 받아들이게 한다. 그리고 영상이미지는 원근법에 바탕을 둔 카메라의 개입(제작자의 개입)으로 현실의 모습을 주관적으로 재구성한다. 관객으로 하여금 객관적인 상황을 인식하지 못하도록 하는 것이다. 영상이미지의 인식론적 특성은 영화의 이데올로기적 기능을 수행시키며 영상이미지에 대한 정확한 인식구조의 도출을 어렵게 만든다.[5] 이는 영화가 재현하고 있는 방식이야말로 지나치게 폭력적임을 주지시킨다.

---

3) 박중환, 「부산지역 주요 영화 촬영지에 대한 관광자원학적 이미지 분석과 PPL전략」, 『관광・레저연구』 제14권 제3호, 한국관광・레저학회, 2003, 158쪽 참조.

4) 이 실재하지 않는 '이미지'가 오히려 실재의 현실을 압도하여 사람들이 따르게 되고 그것을 진실로 믿게 된다는 것이 대니얼 J. 부어스틴 의 논리이다. 대니얼 J. 부어스틴, 정태철 옮김, 『이미지와 환상』, 사계절, 2004.

5) 백선기・최민재, 「영상 텍스트의 맥락(context)적 의미구성에 관한 연구 －영화 『친구』에 대한 분석을 중심으로」, 『기호학 연구』 제13권, 한국기호학회, 2003, 176～177쪽 참조.

영화는 이미지와 서사와 사운드가 결합되어 탄생한 (어떤 의미에서는) 폭력적인 매체이다. 이 결합은 관객들에게 영화가 궁극적으로 말하려는 바를 읽어내는 데 있어 시야를 잃게 만든다. 물론 이 논리가 영화를 쉽게 정의내리는 방법일 수 있다. 그런데 근래에 나온 상업영화들은 이미지의 폭력성을 더욱 강화시키고 있다. 이미지와 서사와 사운드를 극단적으로 활용하여 현실 또는 관객과 소통하지 못하게 하기 때문이다. 특히 자본의 투입과 이미지의 폭력성은 비례 관계에 있다. 이것은 영화를 해석하는 데 있어서도 폭력적인 방법으로 작동한다. 영화에서 이미지와 서사와 사운드는 '이질적인 것'들을 배제시키는 데 탁월한 장치들로 사용된다. 그것들은 이질적이고 균열적인 시선이 존재한다는 것을 용납하지 못하고 영화가 지시하는 목소리에 집중하기를 바란다. 이미지와 서사와 사운드가 결합된 영화야말로 우리 사회에서 배제되어 있는 목소리들을 듣지 못하게 하고, 대중의 시선을 한 곳으로 집중시키려는 의도에서 비롯된 것이다. 그럼으로써 영화를 관람하는 관객들은 감독의 의지나 그 외에 영화적 장치 등 때문에 주체적인 시각을 가질 수 없으며 '상상력'은 말살된다. 영화의 이미지는 허상이지만 관객들은 진짜 '사실'이라고 믿게 되는 것이다.

영화는 사실(fact)을 재현하는 것이 아니라 리얼리티를 형상화[6]하고 생산하는 과정 중 한 단계이다. 따라서 영화 속 부산의 모습도 리얼리티가 살아나도록 형상화되어야 한다. 그러나 영화가 만들어내는 리얼리티 조차도 실재가 아님을 기억해야 한다. 영화라는 매체야말로 실재보다 더 실재적(hyper real)인 것을 만들 뿐이다. 대개의 (상업)영화는 동의의 방식으로 진행되는 것이 아니라, 일방적인 지시와 명령만으로 공간을 명명 한다. 그곳에는 일상의 삶을 살아가는 사람들의 현재가 묵과되어 있다. 또한 이미지는 객관적이지 못함에도 불구하고 관객들에게 마치 실재의 것으로

6) 문재원, 「문학담론에서 로컬리티 구성과 전략」, 『韓國民族文化』 32, 釜山大學校韓國民族文化研究所, 2008, 73~74쪽 참조.

받아들이게 한다. 이를 감안한다면 부산을 재현하고 있는 영화들 역시 주관적인 허상일 것이다.

부산 공간은 과거와 미래의 시간을 재현하는 데 무리가 없어 보인다. 부산은 옛 시간으로 건너갈 수 있는 흔적과 건축물이 곳곳에 아직 남아 있으며, 최첨단 도시로 표상되는 해운대도 있다. 즉 낡은 것과 새로운 것이 뒤섞여 있는 부산 공간은 지나온, 지나간 시간을 기억하도록 하며 미래의 시간을 상상하는 데 효과적인 역할을 한다. 다시 말해 부산은 (카메라의 앵글만 잘 조정한다면) 근대 과정에 편입되지 못한 채 지연되거나 뒤쳐진 공간을 포착하기 쉬운 곳으로, 또 미래의 공간이 공존하는 곳으로 쓰이기에 좋은 소재이다. 약간의 카메라 조작을 통해 우리 근대 내부의 다양한 단계들에서 발산되는 다채로운 빛깔들을 담아내는 것이 가능하다는 뜻이다. 그것은 부산을 중심에서 벗어난, 주변적인 공간으로 규정하는 데 정치적으로 이용할 수 있음을 의미한다. 부산은 하루가 다르게 파괴되고 있기 때문에 계속적으로 변화 중인 도시이다. 그럼에도 불구하고 부산을 그리고 있는 영화는 매번 똑같은 공간에서 매번 비슷한 이야기로 부산을 형상화하는데, 이는 영화라는 매체에서 발생하는 문제와 관련 있는 것이다.

부산영화라고 불릴 수 있는 영화들에서 현장성, 자율성, 다양성, 주변성, 소수성 등 부산 속에 내재하는 가치를 통해 인간 삶의 근본적 의미와 그들의 가치를 확인하려는 시도[7]를 찾기는 어렵다. 그 영화들은 중심성에 내재해 주변을 무시하고 중심(서울)을 통해 부산을 보려 할 뿐이다. 그것은 서울이라는 중심과 다른 주변지역을 만들고자 한다. 특히 영화는 부산하면 떠오르는 이미지들을 보여줌으로써 중심/주변이라는 이분법적 논리를 더욱 강화시킨다. 이는 부산에 살고 있는 사람들의 현실에 당면

7) 이상봉, 「인문학의 새로운 지평으로서 '로컬리티 인문학' 연구의 전망」, 『로컬리티 인문학』 창간호, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2009, 43쪽 참조.

한 문제에 관심을 가지고 있지 않으며, 부산에 사람이 살고 있음을 무시하는 관료 중심의 논리에 의해서 재현되기 때문에 발생한 문제이다. 그로 인해 부산영화에 부산은 없고 부산이라는 도시를 더욱 단일한 '이미지'로 구속시킬 뿐이다. 그러므로 영상이 보여주는 부산이미지는 상당히 위험한 방법 중 하나임을 잊지 말아야 할 것이다.

이제 영화는 부산에서 촬영했거나, 부산을 다룰 때, 부산의 고정적인 이미지를 만드는 것을 거부하고, 중심의 지배논리에 의문을 달아야 하며, 지역의 삶의 조건들을 좀더 구체적으로 탐색하려는 시도를 펼쳐야 한다. 구체적 삶의 조건을 상실한 지역에서 지역성을 강조하는 것은 중앙의 지배 논리이다. 지역의 왜곡된 구조를 바로 잡으려는 영화를 생산해야 한다. 이는 지역에 대한 내재화된 삶(경험)과 삶의 논리(이론) 간의 괴리를 극복하려는 실천을 행해야 한다는 뜻[8]이기도 하다.

본 논문은 이러한 문제의식에서 출발한다. 먼저 부산 공간에서 영화를 찍었거나 부산이 전면적으로 등장하거나 부산 사람들의 일상을 보여주고 있는 영화들 모두를 '부산영화'라고 지칭한다. 둘째 부산영화들이라고 불리고 있는 영화들을 살펴보고, 영화 속에 나오는 부산 이미지들을 검토할 것이다. 셋째 부산영화 속에서 보여주고 있는 공간들, 소리들, 사람들 그리고 그들이 만들어내는 삶의 흔적들을 분석하는 작업을 할 것이다. 이를 통해 부산의 지역성을 찾을 수 있으리라 본다. 넷째 이러한 작업이야말로 부산의 흘러간 시간과 공간을 보여줄 뿐 아니라 앞으로 부산영화의 발전가능성도 추측 가능하게 한다.[9] 다섯째 영상이미지가 만들어내는 부산 공간이 어떻게 변화해 나가고 있는지 영화 속에서 발견할 수 있다면, 이는 향후 부산의 정치・경제가 어떻게 발전되고 흘러가는지 파악할 수 있게 하며 부산을 바라보는 시각 또한 주체적으로 만

8) 김용규, 「추상적 공간으로 변하는 부산」, 『오늘의문예비평』 44, 세종출판사, 2002.
9) 양영철, 「부산영화의 민족지적 가치」, 『부산문화의 정체성(2)』, 부산광역시 문화상수상자회, 2004, 30쪽 참조.

들어 질 수 있을 것이라 예상된다.

2. 남포동에서: 부산 만들기

영화에서 부산 공간을 다룰 때 빠지지 않고 말하는 것이 몇 가지가 있다. 그것은 부산이 도시・바다・산을 가진 최적의 로케이션 장소라는 점이다. 물론 이때 영화감독들이 부산 공간을 이용해 부산을 단순화 시켜 보여준다는 데 중점을 두자는 것은 아니다. 영화감독들마다 영화를 촬영하는 방식이 다른데, 부산에서 주로 촬영하는 감독들 또한 다양한 방식으로 부산을 그리고 있다. 부산을 중심으로 영화제작 팀을 이끄는 전수일 감독이나 부산이 고향인 이명세, 곽경택 감독처럼 꾸준히 부산의 이미지를 드러내려는 욕망을 보이는 감독[10]들도 있다. 여기서 이명세, 전수일, 김희진 감독의 경우 자신의 영화 속에 부산이 주된 촬영지로서 등장하지만 부산의 이미지가 강렬하게 드러나지 않는 데 반해 곽경택, 윤제균 감독의 영화에는 부산에서 촬영했음을 부산의 이미지들을 통해 강력하게 드러내고 있다. 특히 곽경택 감독의 영화는 '부산은 어떤 곳이다'는 정의를 내리기 위해 영화를 만드는 것은 아닐까 하는 의구심이 들 지

10) 부산 감독이라고 소개할 만한 감독으로는 먼저 전수일 감독을 들 수 있을 것이다. 전 감독은 <새는 페곡선을 그린다>(2002) 등의 영화에서 부산을 촬영지로 선택하여 영화를 만들었으며, 이명세 감독의 경우 <인정사정 볼 것 없다>(1999)에서 부산을 알렸다. 이 영화에 등장하는 '40계단(비가 억수같이 내리는 날의 살인사건 장면)' 신은 아직도 사람들에게 회자되고 있을 정도로 유명한 장면이다. 곽경택 감독의 경우 <억수탕>(1997)을 시작으로 <닥터K>(1999), <친구>(2001), <사랑>(2007) 등을 부산에서 찍어 부산감독이라는 평가를 받고 있다. 또 부산에서 독립영화를 찍고 있는 김희진 감독의 <범일동 블루스>(2000)는 범일동이라는 공간을 조명하고 있다. 김 감독의 경우 독특한 시각으로 부산 공간을 그리고 있어 주목할 만하다. 근래에 들어서는 곽경택 감독에 이어 윤제균 감독이 '부산 감독'이라고 각광받고 있다. 윤 감독은 <1번가의 기적>(물만골), <해운대>(해운대) 등에서 노골적으로 부산 사랑을 드러내고 있다.

경이다. 그럼에도 불구하고 부산영화를 말할 때 곽경택 감독의 <친구>를 빼놓고 말할 수 없다.

1) 향수와 폭력의 공간

곽경택 감독[11]은 부산에서 태어났으며 고등학교 시절까지 부산에서 보냈다. 그래서인지 그가 만든 대부분의 영화들은 부산에서 촬영되었으며, 영화 속의 인물들 또한 부산사투리를 맛깔스럽게 구사하는 부산 사람들이 주로 등장한다. 그러나 곽경택 감독은 부산이라는 도시를 단일한 이미지로 정의 내리는 데 손쉬운 방법들을 사용하고 있다. 첫 번째로 그는 부산을 통해 아련한 우정과 의리 등 '향수'를 불러낸다. 두 번째로는 자극적인 '폭력성'을 통해서 부산을 말하고자 한다. 이때 향수는 모든 것을 용서할 수 있는 기제로 사용되며 폭력은 남성의 표상이라도 되는 듯 미화시키고 있다. 이러한 점이 가능한 이유가 바로 '부산'이라는 도시가 가지는 양면적인 얼굴 때문이다.

<친구>는 초반부 인물들의 학창시절의 재현을 통해 '향수'라는 감정을 쉽게 불러온다. <친구>의 첫 장면은 햇볕이 내리쬐는 날, 지금은 잘 볼 수 없는 소독차들 뒤로 아이들이 뛰어 가는 것으로부터 시작된다. 이 장면은 관객이 유년의 기억으로 돌아가는 기폭제로 작동된다. 특히 영화는 1970년대를 살았던 이들이 공감할 만한 공통적인 에피소드들이 많다

11) 곽경택 감독은 1966년 부산에서 출생했으며, 영화 <영창 이야기>(1995)로 작품을 시작했다. 후에 <억수탕>(1997)으로 주목받는 감독이 되었다. 그의 부산에 대한 사랑은 자신의 영화를 통해서 드러내고 있다. 먼저 부산 공간에서 영화를 촬영하는 것 외에도 배우들까지도 부산 사투리를 완벽하게 구사해야 촬영을 시작한다는 철칙이 있으며 이는 아직도 그의 영화 만들기 원동력이 되어 (부산)영화를 만들고 있다. 곽경택 감독의 작품으로는 <친구>(2001), <똥개>(2003), <태풍>(2005), <사랑>(2007), <눈에는 눈 이에는 이>(2008)에 이어 현재는 드라마 <친구 >(2009)를 연출 중에 있다. 드라마 <친구>는 2001년에 제작된 곽경택 자신의 영화 <친구>를 자신이 리메이크하고 있는 작품이다. 이 드라마에서도 부산의 모습은 심심찮게 찾아볼 수 있다.

는 것이 특징적이다. 이소룡의 브로마이드, 안내양이 있는 버스, 경계부분을 교묘하게 잘라내 한 번 더 쓸 수 있게 만든 버스회수권, 탈선과 탈주의 장소였던 롤러장, 촌스러운 발음의 영어선생과 폭력이 난무하던 학교 등 말이다. 그리고 그것은 우리 아버지들의 '기억' 혹은 '추억'과 밀접한 관련을 맺는다. 영화는 그 때 그 시절을 연상시키는 다양한 기표들을 통해서 시대의 문화적 경험을 다시 체험하고 싶어 하는 관객들의 욕망을 채워준다. 1976년에 시작되는 영화 도입부부터 1981년의 고등학교 시절까지 구체적 기표들이 차곡차곡 관객들의 향수를 충족시키는 것이다. 향수를 극대화 시키는 공간이 바로 '부산'이 된다. 영화 <친구>는 과거 모습을 불러와 부산 공간에 적절히 대응시킨다. 그러나 <친구>의 공간은 현재의 공간이 아니라, 과거의 향수를 불러일으키는 데 적절히 사용될 뿐이다. 다시 말해 영화에 재현되고 있는 부산 모습이란 미래로 나아가는 공간이 아닌 옛 기억에 매몰되어 있는 '추상적인 공간'[12]이라는 것이다.

부산을 추상적 공간으로 만드는 것은 기억(추억)을 보편화 하면서부터이다. 곽경택 감독은 영화 <친구>를 만든 배경에 대해 자신의 어린 시절의 기억[13]에서 비롯되었음을 밝힌 바 있다. 관객이 영화에 몰입하고 동화될 수 있었던 것은 감독이 차용한 기억이라는 장치 덕분이었던 것이다. 기억이란 이미지처럼 변질될 수 있는 것이다. 그런데 곽 감독의 기억은 사실인 것 마냥 부산 공간을 통해 진정성을 띠고 진행된다. 아버지들의 기억은 아버지들이 한번쯤 겪었음직한 또는 겪고 싶은 삶의 형태일 뿐이지, 부산 사람의 대체적인 기억이 아니다. 그럼에도 <친구>에서의 회상장면 등이 부산 사람들의 기억인 것처럼 제시되는 데는 분명 문

12) 김용규, 앞의 논문에서 사용했던 개념어를 다시 인용함.

13) "영화는, 추억은 마치 바다 위에 흩어진 섬들처럼 내 머리 속을 떠다닌다. 나는 이제부터 '기억'의 노를 저어 차례차례 그 섬들을 찾아가기로 한다. 이 영화를 추억의 섬들에 살고 있는 나의 친구들과 그 가족들에게 바칩니다." 이것은 곽경택 감독 자신이 구성한 기억에 의거해 영화를 재현하고 있음을 미리 밝히는 부분이기도 하다.

제가 있다.

이렇듯 영화 초반부에 등장했던 1970년대의 아련한 기억들이 향수가 되어 영화 중반부터 등장하는 조폭의 생활까지도 현실성을 얻게 된다. 이 추상적 기억이야말로 부산이 폭력적인 공간이 되는 데 이용되며, 폭력배들의 공간이 부산 공간이라는 동의를 쉽게 이끌어 낼 수 있었던 것이다. 즉 영화가 보여주는 '피보다 진한 사나이의 우정(남성, 폭력, 조폭 등)=부산 공간(옛 공간)'은 관객의 아련한 기억을 통해 도식화 된다. 그리고 부산 공간은 관광 공간에서 순식간에 폭력배의 공간으로 옮겨진다. <친구>에 등장하는 보림극장, 철길, 자갈치시장, 초량동 산복도로 등의 공간은 우리의 옛 기억(역사)이 도사린 곳인 동시에 조폭들의 공간이 되는 데 쉽게 사용되는 것이다.

2) 가장 부산(釜山)스러운 동네

<친구>에서 그리고 있는 부산 모습은 추억을 불러일으키는 공간이며 또 폭력적인 공간이다. 그것이 가능했던 이유는 영화 속에서 주로 등장하는 공간인 자갈치 시장, 남포동, 수정동 일대의 산동네 때문이다. 이 일대는 해운대나 서면보다 덜 발달된 곳이면서 부산 사람들에게는 애환이 많은 공간이다. 특히 부산 사람들은 남포동 공간에 애환을 가지고 있다. 이 논리는 2001년 부산영상위원회에서 대학생들을 대상으로 실시한 설문을 보아도 알 수 있다. 대학생들이 뽑은 '가장 부산스러운 곳' 1위로 자갈치 시장과 그 주변 부근이 선택되었다.[14] 여전히 부산의 이미지는 남포동(과 그 일대)이라는 무정형적이고 무계획적인 그곳이 분명하다. 물론 남포동은 아직도 옛 기억과 추억이 보존된, 건물들이 곳곳에 남아있는 것이 분명하다. 그리고 그러한 모습은 영화 속에서 충분히 재현・소

14) 이와 더불어 부산에서의 주요 영화촬영지로 선택된 곳 1위로도 자갈치 시장 부근이었다. 부산영상위원회, http://www.bfc.or.kr (검색일: 2009. 8. 25)에서 참조함.

비되고 있다.

부산 남포동은 식민화의 과정에서 만들어진 식민지 근대도시이다. 남포동을 말하기 전 '동래'를 빼놓고서는 말할 수 없다. 근대 이전의 동래는 오랜 역사를 갖고 있는 비교적 안정되고 위계질서가 잡혀있는 전통적인 도시였다. 이 구조는 타지인(이방인)들이 뿌리내리는 데 상당히 어렵게 만드는 요소이기도 했다. 그런데 식민지화 과정에서 만들어진 남포동 일대는 타지사람들이 쉽게 거주할 수 있는 유동적인 도시였다. 그로 인해 부산 사람들은 위계질서가 잡혀 있지 않고 유동적인 공간인 남포동을 매력적인 공간이라 생각하고 그곳을 발전・개발 시켜 나갔다. 특히 남포동은 해방이 되고 한국전쟁이 발발했을 때도 대부분의 피난민들이 남포동을 중심으로 영도, 대청동, 보수동, 대신동 등의 일대로 몰려들어 산동네를 형성했다.[15] 타지인인 사람들이 남포동에서 살기 위해서 또 문화[16]를 만들기 시작한다. 그 후 한국전체의 폭력적 근대화 과정에 의해 내몰린

15) 김용규, 「지역의 국민화와 근대부산의 정신분석」, 『오늘의 문예비평』 47, 세종출판사, 2003, 42쪽 참조해서 정리.

16) 남포동에 거주하는 사람들은 고향을 떠나온 타지인으로서 절대로 내지인이 될 수 없는 자들이었다. 이들이 부산에 뿌리박고 살기 위해서라도 '문화'라는 요소는 그들의 삶속에서 필요로 했을 것이다. 그로 인해 남포동 일대에는 극장・다방 등의 문화공간이 생겨난다. 다르게 보면 남포동이 문화적 공간이 될 수 있었던 데 사람들(내지인)의 자발적인 힘들이 모여 만들었다고도 할 수 있어 보인다. 즉 부산의 극장사는 남포동에서부터 시작되었다고 해도 과언은 아니다. 1993년 <부산극장>이 복합영화관시대를 열기까지 오랫동안 부산의 극장가는 중구로 인식되었다. <보래관>(1914～1973, 38년 현대식 극장으로 다시 만들어져 73년 폐간. 현 중구 창선동), <상생관>(1916～1976, 현 중구 동광동), <소화관>(1931～1968, 현 중구 창선동, 후에 동아극장으로 불림) 그리고 <부산극장>(1934～현재) 등으로 이어져 온다, <부산극장> 이후에도 <중앙극장>(동구 초량동) 등이 차례로 개관되며 남포동 등지는 영화(문화)의 명성을 이어간다. 이렇듯 내부인이 들어오기 시작한 이래 남포동 지역일대는 극장가가 형성되는 기반이 마련되었고, 이는 현재까지 시행되고 있는 PIFF 영화제의 모태가 된다. 부산의 극장 명칭과 년도별 소개와 관련해서는 김진호, 「부산지역의 영화관 형태별 만족도 비교연구」, 동명정보대학교 석사학위논문, 2002 참조. 하지만 현재의 극장가(문화)는 남포동에서 '해운대'로 완벽하게 자리이동 되었다. PIFF 영화제 또한 남포동에서도 진행되고 있지만 구색을 맞추는 정도로만 보일 뿐이다.

사람들 또한 농촌을 버리고 부산을 찾아왔을 때 남포동 주변부의 공간은 천막촌을 형성하며 살아갔다. 이러한 역사를 가진 남포동은 오늘날까지 여전히 부산의 기본적 구조로 남아 있고, 이는 부산이 등장하는 영화를 통해 쉽게 확인된다.

부산영화 속에는 남포동 일대나 그 주변의 산동네가 주로 등장한다. <친구>에서 준석의 집은 수정동 산복도로 위에 위치하고 있고 그는 이곳에서 유년기를 보낸다. <친구> 못지않게 부산의 모습을 구석구석 보여주는 영화로 <사생결단>(최동훈, 2006)과 <인정사정 볼 것 없다>(이명세, 1999)가 있다. 이 두 영화는 범죄자와 형사의 쫓고 쫓기는 과정을 그리고 있는데, 공교롭게도 영화 속의 '범인들' 모두 수정동 산복도로에 살고 있다. 또 일본영화 <히어로>(수주키 마사유키, 2007)의 경우에도 안창마을, 감천 산동네 등 부산의 산동네를 찾아다니며 촬영했다. 감독들이 보기에 부산의 이미지는 집과 집이 다닥다닥 붙어 있는 산동네에 있는 것이 분명하다. 또한 영화 속에서 부산 산동네가 주는 공간적 이미지는 어린 시절의 추억이 담긴 곳(<친구>, <첫사랑 사수 궐기 대회>) 무언가 음산하고 범죄가 일어날 수 있는 지역[17](<사생결단>, <인정사정 볼 것 없다>, <히어로>)이 주를 이룬다. 이는 사람들의 삶을 보여주는 모습을 단순화시키는 것이다. 그리고 이것은 급기야 부산 사람들이 실재로 살고 있는 삶의 장소로 인식되기에 이른다. 이를 통해 부산의 정체성은 만들어지고 부산이 중심이 아닌 주변부 도시로 자각하게 된다. 남포동 일대, 부산이 산동네로 규정하는 부산영화들은 기억(우정・의리의 기억)=향수(어린 시절의 부산에 대한 향수)를 통해 폭력을 행사해도 되는 정당성을 부여받는다. 이 상투적인 소재가 관객들에게 이해받을 수 있는 이유 또한 폭력 이전에 고교시절 준석과 동수의 우정 덕분이었고, 이들의 우정이 쌓인 곳은 부산 공간을 통해서 가능했던 것이다.

17) 부산발전연구원, 『부산의 산동네 －부산을 읽는 상징적 텍스트』, 부산학연구센터, 2008b.

<친구>의 준석과 동수의 우정과 의리 그리고 폭력에 이르는 과정에서 '부산 남자'의 이미지가 만들어진다. 이후 <첫사랑 사수 궐기대회>(오종록, 2003), <태풍>(곽경택, 2003), <사생결단> 등에서는 좀더 강력한 이미지로 등장하는 남성들이 있다. 영화는 부산에 살고 있는(거주하는) 남성들의 모습을 통해 부산에 대한 동일한(단일한, 고정적) 시선을 제공한다. 그것은 대체적으로 마초적 남성의 모습을 낭만화 한다. 폭력적이고 거칠고 단순한 남성들은 부산 산동네와 남포동 등지에 살고 있다. 낡고 오래된 공간에 살고 있는 이들은 '우정' '첫사랑' 등의 낭만적인 소재를 통해 마초적 남성성의 긍정적인 효과를 얻는다. 이 남성들은 현재의 시간에서 보자면 현실성이 떨어지는 존재이며 전근대화 된 모습이다. 하지만 이들에게 표상된 이미지는 지금까지도 쉽게 지워지지 못한 채 대중의 기억 속에 존재하고 있다. 이는 <친구> 등의 영화가 지향하는 남성성이야말로 그들이 언제나 중심에서 벗어나 '저기－지역(부산)'에 있음을 의미하는 것이다. 마치 <친구>가 보여주고 있는 부산 공간이 옛 기억으로만 이야기 될 수 있는 것처럼, 지역에 거주하고 있는 남성 또한 지역을 벗어나서는 살 수 없음을 뜻하는 것이다.

2000년 이후 꾸준히 부산영화에서 보여주고 있는 부산의 모습은 아직 덜 발달된(개발 중인) 남포동 일대와 같다. 이는 아직도 영화라는 근대적인 시각 이미지를 통해서 전근대적인 서사로서 대체하고 있기 때문이다. 부산영화는 부산 공간의 균열적인 면과 특질적인 면을 담아내는 데 힘들어 보인다. 그것은 부산 공간의 이질적인 면은 무시된 채 부산을 한 가지의 '공통적'인 모습으로 묶어 내려 하기 때문이다. 그리고 부산을 다루고 있는 일련의 영화들에서 보이고 있는 내용 덕분에 부산은 강렬한 지역색깔을 내포한 주변부 지역이 되는 데 쉬웠다. 이는 부산이 중심과는 다른 변별점을 지닌 공간으로 존재하는 것처럼 보이게 한다. 그러니 부산을 재현하고 있는 영화들은 대개가 부산을 하나의 고정된 이미지로만 기억

할 뿐이다. 아련한 고향의 이미지, 폭력의 도시, 부산남성이라는 고정된 그것들 말이다.

3. 광안리에서 해운대로: 환상에서 스펙터클까지

위에서 살폈듯 부산을 구성하는 기본적인 구도는 '동래'와 '남포동' 일대로 볼 수 있었다. 그런데 현재는 이들 지역에서 부산의 지역성을 발견하기란 쉽지 않다. 한국전쟁 이후 급속도로 이룩된 발전단계는 부산 색채를 무시하고 일괄적인 모습으로 발전되어 왔기 때문이다. 그래서 부산 사람들은 과거・현재・미래라는 시간적 좌표[18] 속에 있다는 느낌을 제공받지 못한다. 일반적으로 도시에는 사람들이 살아온 삶의 흔적들이 남아 있어야 하는데, 부산에는 그것들을 읽어낼 수 있는 사상적인 좌표가 없다. 즉 과거로부터 현재로 이어진 역사적 두께 없이 지금－여기의 '현재적'[19] 욕망, 최첨단을 지향 할 뿐이다. 이는 부산이 미래에 대한 생각이나 비전 없이 무분별한 발전적 상태에 놓여있다는 뜻이기도 하다.

2000년부터 등장한 부산영화들에서 주로 등장하는 공간은 하나는 위에서 말했듯 남포동 일대이고, 다른 하나는 최첨단 도시로 새롭게 만들어진 광안리・해운대 일대이다. 영화에서 남포동 일대를 보여줄 때 중심/주변의 이항대립의 구도에 입각해 부산이 서울보다 발전이 덜된 곳으로 보여주었다면, 광안리・해운대는 삶의 흔적을 거부하고 오직 현재성만 존재하는 서울과 동일한 공간으로 사유되고 있다. 과거의 부산은 국가니 민족이니 하는 거대서사로서 사유될 수 있었다면 광안리나 해운대 일대의 도시는 대중에게 환상적 공간을 상상하도록 한다. 대중은 이 환상이 마

18) 좌담회, 「부산의 건축: 읽기와 생산하기」, 『오늘의문예비평』 44, 세종출판사, 2002, 78쪽.
19) 위의 글, 78～79쪽 참조.

치 자신의 것이라도 되는 듯 받아들이고, (부산이) 자신의 생각대로 구성되기를 욕망한다.

이렇듯 부산영화 속 광안리나 해운대는 구체적인 부산 장소의 의미를 사라지게 만들고 첨단이라는 환상을 중시한다. 현실의 삶은 첨단과는 거리가 멀지만, 가상의 세계는 최첨단 도시를 끊임없이 욕망하기 때문이다. 이러한 대중들의 시각은 부산에 '광안대교'가 생겨난 난 이후부터 특히 더 심각해진다.

1) 환상의 다리, 광안대교

영화 <성냥팔이 소녀의 재림>[20]은 이제까지 부산영화에서 주로 드러났던 형식과는 다른 독특한 구조에 속한다. 이 영화는 부산에 거주하는 사람이라면 모두가 알만한 롯데백화점・을숙도・광안대교 등이 시시때때로 등장하고 있지만 부산 공간을 상상할 수 없다. 다르게 말하면 부산 공간이 낯설어 보인다는 뜻인데 그 이유는 영화가 부산을 환상적으로 제시함으로써 공간을 모호하게 만들기 때문이다.

<성소재림>은 주인공 '주'[21]의 생존여부가 중요하다. 주가 끝까지 살아남아 게임의 마지막 라운드까지 간다면, 광안대교로 연결되어 있는 환

20) <성냥팔이 소녀의 재림>, 장선우 감독, 임은경, 김현성, CJ엔터테인먼트, 2002. 이하 <성소재림>이라고 표기 함.

21) <성소재림>은 게임 프로그래머를 꿈꾸며 중국집에서 자장면을 배달하는 철가방 '주(김현성)'의 시선에서 진행되는 이야기이다. 주는 그가 자주 가는 오락실의 소녀 '희미(임은경)'에게 마음이 있다. 그러던 어느 날 희미를 닮은 성냥팔이 소녀 재림을 만난 주는 그녀가 내미는 라이터를 사게 된다. 그는 라이터에 적혀 있는 전화번호를 누르는 데 이때부터 영화는 환상의 영역에 개입된다. 전화기에서 들려오는 목소리는 "성냥팔이 소녀의 재림에 접속하시겠습니까?"라는 딱딱한 기계음의 안내이다. 이렇게 게임에 접속한 주는 재림을 구하고 사랑을 얻기 위해 시스템에 도전하기로 결심한다. 이제 주는 현실 세계에 존재하는 것이 아닌 재림이 있는 가상공간에 몰입하기에 이른다. 현실과 가상공간이 혼재된 주는 외부의 위험으로부터 재림을 구해서 그녀를 편안한 죽음을 맞도록 유도하기 위해 애쓴다.

상의 공간으로 갈 수 있다면 그래서 해피엔딩으로 게임이 끝나면 그뿐이다. 해피엔딩이 불가하더라도 버전 2와 버전 3 등이 무한히 있는 관계로 부산 공간은 또다시 재편될 수 있다. 즉 <성소재림>이 그리고 있는 부산은 무한히 변화할 수 있는 곳으로 환상적이다. <성소재림>의 환상성(환영)은 부산을 낯설게 만들고 공간을 바라보는 데 있어서도 독특한 시각을 부여한다. 그를 통해 영화 속 부산 공간은 모호해지고 이질적인 곳이 된다.

이제껏 부산영화 속 부산 모습은 새롭게 창조(상상)되는 곳임을 망각하고 실재라는 그것(실체라고 믿는 '조작된 기억')만 재현했다. 하지만 <성소재림>에 등장하는 부산 공간은 실재의 공간과 상상의 공간이 분리되어 있기 때문에 그동안의 부산영화의 사유에 저항한다. 다시 말해 영화는 그 자체로 완결되는 세계를 제시(재현)하지 않으면서도, 우리에게 참/거짓을 판별하는 관점을 부여하지 않는다. 영화는 환상성을 통해 무미건조한 일상을 탈출하는 탈출구이자 고통스런 삶의 위안인 동시에 현실의 보상책으로 작동한 것이다. 이제 영화가 주장하듯 고통스러운 현실과 과거에 대하여 생각할 필요가 없다. 또한 <성소재림> 속의 부산은 환상적이기 때문에 해석(뿐만 아니라 관객의 영화 해석 참여도 늘어난다)도 다양해짐을 명시해야 한다. 그러므로 <성소재림>을 통해 부산이 등장하는 부산영화들의 실체란 것을 부정할 수 있는 계기가 된다.

환상은 부조리한 현실을 목도하는 데 유익한 도구로 사용할 수 있다. 그를 통해 이제까지 부산이라는 공간에 내재해 있었던 이미지의 정치학을 노골적으로 부정할 수 있다. 이는 이미지로 가득 찬 세계가 가상인 동시에 현실임을 주지하고 있기 때문에 가능하다. 영화 속(게임 속)에 등장하는 '만약 형상이 아님을 보(알)면 곧 여래를 보리'라는 금강경의 구절이 눈에 띄는 것도 그 때문이다. 가상과 현실 사이의 본질을 설파하는 이 말은 <성소재림>에서 다양한 형태로 반복된다. 또 이 구절을 통해 부산 공간은 재해석될 수 있다. 영화 속 부산 공간은 현실/상상이라는

이분화를 통해 부산이 혼종적 공간임을 주장한다. 이는 부산이 가진 실체라는 성(城)은 무너지고 어떤 것으로도 통합될 수 없는 (<매트릭스> 공간) 환상만을 남긴다. 이 공간은 이제 어떠한 색으로도 칠해질 수 있는 공간이 된다. 그러므로 부산이 어떠한 곳이라고 정의내리는 것이 무의미해 보인다.

<성소재림> 속 부산의 모습은 실재의 공간이면서 동시에 게임의 공간(유토피아적)이다. 그러한 속성은 이제까지 규정되어 온 부산 공간을 부정할 수 있으며 천착된 이미지는 지워진다. 부산은 어떤 형태로든 만들어질 수 있는 공간이다. 게임의 공간처럼 말이다. 거칠게 말해 부산(성)은 실재하는 것일 수 있지만, 진짜 부산성이란 말해질 수 없는 것이다. 버전 1이 죽어도 버전 2가 버전 3이 무수히 존재할 수 있는 것처럼 부산의 버전(부산이 이야기 되는 방식) 또한 여러 가지로 사유 되어야 함을 보여주는 영화가 바로 <성소재림>이다. 우리는 이제껏 제한되어 있던 부산 이미지들을 통해 부산을 사유했다고 믿어왔지만 사실 어떤 것도 알 수 없었던 것은 아닐까. 혹은 그것은 특정한 관점에서 만들어진 사유에 불과했다. 만들어진 사유는 부산(성)을 파악했다고 믿게 하고, 부산 공간의 부산성을 확정(고정)시킨 것이다. 이는 외(내)부자가 만들어 낸 시선에 포획 당해왔기 때문에 비롯된 것이다.

부산을 색다르게 다룬 <성소재림>은 흥행에서 참패했다. 또한 이 영화는 서사와 사운드와 이미지가 보여주고 있는 방식이 기존의 (상업)영화와는 다르게 작동해 이질적이라는 평가를 들었다. 영화의 서사는 나름의 철학을 가지고 진행되었지만 영화에 대해 이해할 수 없거나, 재미없다는 견해가 지배적이었다. 흥행의 여부가 다음번 영화를 결정짓게 만든다면 <성소재림>처럼 다양하고 변화 가능한 시선을 제공하는 영화는 다시 만들어지지 않을지 모른다. 굳이 영화의 제작에까지 관심을 가질 필요는 없겠지만, 이러한 사유마저 포기하면 관객은 단일한 이야기와 폭력

적인 영상의 영화를 보게 되는 위험에 노출될 것이다. 폭력적인 영화 장치들이야말로 관객의 시선을 단일한 공간 속에 갇히도록 만든다. 물론 부산 공간도 그러하다.

2) 스펙터클의 공간, 해운대

광안대교를 건너오면 '해운대'가 있다. 2003년 광안대교의 개통이후 부산(해운대)은 매우 뚜렷한 정치・경제적 가치를 표면화될 수 있었다. 해운대를 탄생시키면서 부산이 얻게 된 스펙터클의 탄생은 여기서부터이다. 스펙터클은 쉽게 제거할 수 있는 허위가 아니다. 그것은 우리 삶의 물질적 조건 자체를 구성한다. 스펙터클은 단순히 현실관계를 숨기고 은폐하는 이미지나 표상, 허위의식의 차원을 나타내는 개념이 아니라, 상품문화의 전도된 이미지가 현실관계를 새롭게 편성하는 물질적 관계이다. 스펙터클은 인간의 활동에서 실천성을 상실한 추상적이고 관조적인 것으로 변질시키는 데 용이하다.[22] 이때 부산 공간에서 어떻게 스펙터클이 특권화 되고 또 사람들의 시각의 분리에 대해 살펴보고자 한다.

해운대는 관광이라는 이미지를 통해 만들어진 사실성에 기반 한 동네지만 그 곳이 발화되는 바는 지극히 추상적이다. 영화 <해운대>에서 보이듯 언젠가 사라져버릴, 쓸려가 버릴 환상이며 신기루일 뿐이다. 불과 몇 년 사이 모든 문화가 해운대로 이동했으며, 고층 아파트가 지어진 도시로 변화했고, 그로 인해 첨단도시의 면모를 자랑하게 되었다. 해운대의 발전은 도시경관의 변화뿐 아니라 소비도시로, 관광도시로 자리 잡게 한다. 이 지점에서 최근 천만 명의 관객을 동원하고 있는 영화 <해운대>[23]는 해운대의 모습을 첨단도시로 확정짓는 데 기여하고 있는 작품

22) 김용규, 「기 드보르의 스펙터클 이론으로 본 부산공간의 변화」, 『새한영어영문학회 학술발표회 논문집』, 새한영어영문학회, 2007. 8, 24~25쪽 참조.
23) <해운대>, 윤제균 감독, 설경구, 하지원, CJ엔터테인먼트, 2009.

이다.[24]

영화 속 <해운대>는 크고 화려한 건물과 쓰나미라는 공포를 통해 스펙터클한 도시의 면모를 보여준다. 크고 웅장한 건물을 가진 해운대가 쓰나미에 휩쓸려 갈 때의 시원함은 한국의 다른 도시에서는 맛보지 못하는 감정이다. 하지만 <해운대>는 스펙터클함과 동시에 사람들이 살고 있는 모습도 함께 비춘다. 해운대라는 공간을 통해 드러나는 양극단의 모습은 전혀 어울리지 않지만 관객을 몰입시키는 데 충분하다. 영화는 부산의 이미지라고 생각되는 것들을 적극 활용한다. '자이언츠 야구', '해운대해수욕장', '해운대 시장', '달맞이 언덕', '이기대', '생선회', '부산사투리', '누리마루' 등이 그것이다. 이 이미지들이야말로 부산에 대한 생각을 고정시키는 데 손쉽게 만든다. 영화에서 보여주는 이미지는 부산을 호출하는 데 쉽다. 이때 관객은 그 이미지를 구경함으로써 부산에서 발생되는 이미지들이 구체적 증거라도 되는 듯 상상하며 부산의 것으로 인식한다. 이러한 표상기제들 때문에 해운대는 스펙터클화된 도시로 구축된다.

영화 <해운대>에서 보여주는 해운대는 일상적인 삶의 공간을 체험할 수 있는 곳이 아니다. 감독(관광객)이라는 외부자의 시각을 통해 해운대라는 관광지를 소개하고 부수는 데 집중한다. 그곳에는 삶의 구체성이 산산조각 나고 '스펙터클'만 남게 된다. 즉 영화 <해운대>에는 해운대의 특징적인 면을 찾아볼 수 없다. 사실 쓰나미가 몰려오는 곳이 해운대

24) "영화 <해운대>는 국내 영화산업을 활성화하고 지역 브랜드를 제고시키는 시너지 효과를 거둔 대표 사례라고 단언하고 싶습니다. 공직자에게는 자연 재해에 대한 안전불감증을 깨우치는 한편, 혁신적인 지역 홍보의 계기도 마련했습니다. 전국 모든 공직자들이 이 영화를 보면서 창조적이고 유연한 사고를 가질 수 있기를 바랍니다." 이처럼 『한국경제』 신문에 따르면 유덕광 해운대구청장은 최근 전국 230개 지방자치단체에 이 같은 내용의 편지를 발송했다. 이에 대해 황철곤 마산시장은 방재의식을 고취시키는 데 도움이 되는 만큼 시청 재난안전과를 비롯한 전 직원들이 관람하도록 독려했다고 전한다. 『한국경제』, 2009. 8. 27.

가 아니어도 괜찮다. 그곳이 인천이나 포항이어도 상관없을 것이다. 크고 웅장한 건물과 피서객과 바다만 있으면 쓰나미가 몰려와도 어색하지 않을 것이다.

그런데 실제로 존재하는 건물들이 내 눈앞에서 무너져 내린다면, 공포감이 생기기 마련이다. 특히 부산 사람이 해운대를 관람하면 공포는 더욱 현실감 있게 다가온다. 그리고 그들은 공포(쓰나미 혹은 첨단 도시)가 실제의 것이 아님을 확인하기 위해 영화를 관람한다. 부산 사람들은 올지 안 올지 모르는 쓰나미의 허상을 두려워하지 않아야 한다. 쓰나미의 허상을 두렵게 만드는 스펙터클의 도시, 해운대가 만들어내는 스펙터클을 두려워해야 한다. 지금 이 순간에도 해운대에는 초고층 건물들이 올라가는 중이다. 첨단이라는 이름으로 해운대가 만들어짐에 따라 (외부가 만들어내고 있는) 허상들은 더 강력한 힘을 얻어간다. 그 순간 대중은 해운대를 욕망하면서도 두려워하게 된다. 그로 인해 해운대는 독백의 도시가 되고, 사람들은 그곳에 더 이상 살 수 없다. 그들은 그저 관광객의 시선으로 해운대를 바라볼 뿐이다.

영화 <해운대>는 화려한 도시와 외부에 존재하는 인물들의 일상(삶)을 재현한다. 해운대 옆 어시장 쪽에 살고 있는 인간들의 일상들을 하나의 풍경으로 만든다면 광안대교가 보이는 해운대 백사장은 바다를 점령함으로써 그야말로 자연을 발아래에 두고 지배하는 풍경을 만든다. 인간이 살고 있는 풍경과 인간이 만들어낸 풍경 속에서 점점 더 미시서사의 보존은 어려워진다. 공간에 삶의 모습을 보이지 않고 도시의 풍경으로 전환하는 순간, 그곳에 사는 주체는 훼손된다. 그런데 이때 주체만 훼손되는 것이 아니라 이에 저항할 수 있는 대항적 주체도 동시에 소거된다.[25] <해운대>에서도 쓰나미에 저항해 그것을 물리치려는 인물이 없다. 저항 대신 그들은 공격 한 번 해보지 못한 채 도망(쫓겨) 다니기 바쁘다.

25) 박훈하, 「무장소성, 혹은 좀비들의 도시」, 『작가와 사회』 28, 작가와 사회 출판부, 2007.

물론 그들의 적이 자연이 만들어낸 결과물일지라도 말이다.

부산 사람들은 스펙터클과 부산이 만들어낸 이미지로 가득 메워진 이곳을 부산이라고 믿는다. 그런데 이는 부산에 대한 경험을 주체적으로 형성한 것이 아니라, 누군가에게 보여지기 위한 부산을 욕망하기 때문에 가능하다. 부산 사람들이 직접 살아가면서 그곳에 의미를 부여하는 방식이 아니라, 관광객(감독)의 시선에 노출될 때 부산은 만들어진다. 부산은 점점 보여져야만 하는 도시, 이미지로만 존재하는 도시로 변화하게 된다.[26] 부산 사람들은 도시를 이미지로 보는 관광객의 시선을 내면화함으로 스스로 그 이미지들을 사실이라고 상상하게 되는 것이다. 결국 도시는 대중의 내면에서 이미지와 스펙터클로 완성된다. 이미지와 스펙터클의 도시가 문제가 되는 것은 사람들의 삶의 구체성이 은폐되고 도시의 이질적인 모습들이 모두 동질화시키려는 현상이 발생하기 때문이다. 도시 자체가 구체성을 상실하고 추상화된다면 이제 그곳은 이데올로기의 구현의 장이 될 수밖에 없다. 그 결과 사람들은 혁명과 변혁을 포기하고, 스펙터클화된 도시의 관광(객)의 인생에 순응하며 살아간다. 즉 도시 이미지의 추락을 방지하기 위해 그들은 혁명과 변혁을 거부하는 것이다. 결국 관광도시에서 사람들은 자기본위의 주체가 아니라 타인지향의 인간이 된다.[27]

영화 <해운대> 속 어시장 쪽(착한) 사람들은 쓰나미에 맞서 살아 남았다.[28] 그러나 그들은 스스로의 힘으로 스펙터클(쓰나미)에 맞섰기 보다는 누군가의 도움[29]으로 살았다. 영화 속에 개입하지 못한 대부분의 인

26) 김용규, 앞의 논문, 2007, 27쪽 참조.
27) 김용규, 위의 논문.
28) <해운대>에서 타지에서 온 인물은 김휘, 이유진, 김희미이다. 김휘와 이유진은 사랑하는 어린 딸을 남겨두고 쓰나미에 휩쓸려 갔고, 김희미는 살아남는다. 하지만 김희미의 경우 사랑하는 연인을 잃었고, 평생 그를 기억해야 하는(부산 '해운대'를 기억해야 하는) 운명 속에서 살아가야만 할 것이다. 영화는 부산 사람이 아닌 자들을 배척하고 있음을 보여주는 단적인 예가 아닐까 생각해 본다.

물들은 쓰나미에 쓸려나갔다. 영화는 초고층 아파트의 외관만을 비출 뿐(알릴 뿐) 그곳에 사는 사람들의 삶/죽음에는 개입하지 않는다. 영화는 스펙터클한 삶을 이끌고 있는 사람들보다 어시장 쪽에 살고 있는 사람들의 삶에 개입하려 한 것이다. 영화 <해운대>는 초고층 아파트(에 살고 있는)의 모습이야말로 실재하지 않는 것임을 눈치 채고 있었던 것은 아닐까. 그로 인해 영화가 말하는 바가 스펙터클화 된 부산의 초고층 아파트 건물을 부수고, 살아남은 인간들의 삶을 알려주는 데 목적이 있는 것은 아니었을까. 관객들이 기다리고 기다리던 스펙터클한 CG가 늦어지는 이유도 바로 그 때문이다.

4. 물만골 그리고 범일동: 소통과 다양성을 위하여[30]

영화 <해운대>는 첨단도시/어시장이라는 이분법적 논리로 부산의 모습을 끄집어내고자 한다. 그것은 부산을 단순화 시키는 것이다. 부산의 크고 화려한 면이 악으로 규정되어, 쓰나미에 밀려나가고 그곳에 착한 사람들이 남아 살아간다는 논리야말로 영화 <해운대>가 가지는 약점이다. 어떤 공간을 이미지로 보여줄 때, 공간을 최대한 인공적이지 않게 그려야 한다. 어느 한 면을 강조하는 방식은 공간을 추상화 시킬 뿐 그 실체를 확인할 수 없게 만든다. 영화 매체의 속성은 실체를 확인할 수 없게 만들지만 말이다. 그럼에도 이제 우리는 부산을 구조적으로 사유하기보다 체험적

29) 만식은 삼촌의 도움으로 살아남아 연희와 가정을 꾸리고, 김휘는 김밥할머니의 도움으로 딸을 살려내고, 유진은 자신이 잠시 머물던 호텔의 화장실의 변기를 뚫어주던 남자의 도움으로 딸과 이별할 기회를 맞게 된다. 이렇듯 영화 <해운대>의 주인공들은 누군가의 도움으로 살아남게 된다. 형식의 경우 자신을 때리던 남자를 살려내고 죽음에 이르기까지 한다.

30) 영화 <범일동 블루스>의 자세한 분석 내용은 김필남, 「헤테로토피아를 꿈꾸며」, 『오늘의문예비평』 72, 해성, 2009를 참조할 것.

공간으로 인식해야 한다. 그것이 바로 부산을 바라볼 때 가져야 할 기본적 태도이다.

1) 구체적인 공간의 재현

이 지점에서 영화 <1번가의 기적>[31]을 살펴볼 수 있다. <1번가의 기적>은 부산의 산동네 '물만골'이 핵심 촬영지다. 영화 속에서는 물만골을 '청송마을 1번지'라고 칭하며 그곳에 살고 있는 철거민들의 이야기를 감동 깊게 풀어낸다. 청송마을 1번지에 살고 있는 사람들은 공동화장실을 사용해도, 비가 새는 방에 살아도, 수돗물이 나오지 않아도, 산동네라 인터넷 선이 들어오지 않아도 그것을 수용하는 인물들이 살고 있다. 곧 삶의 터전을 잃게 되겠지만 그들은 행복해 보인다. 집이 철거되어 거리로 몰릴지 모를 불안감 속에서 살고 있어도 말이다.

<1번가의 기적>은 아름다운 동네 '물만골'을 배경으로 동화 같은 이야기를 펼쳐낸다. 이는 마치 배경이 아름다우니 그 속에서 살고 있는 사람들도 행복하다는 논리와 같다. 그 논리야말로 비약이다. 윤제균 감독은 철거를 앞둔 곳이지만 영화 분위기만은 사람들이 생각하고 있는 달동네와 같이 우울하고 각박하게 그리고 싶지 않았다고 밝혔다. 이 말뜻을 조합해 보면 영화는 현실을 반영하고 있는 것이 아니라, 구질구질한 현실을 미화시키려는 데 목적이 있는 것처럼 보인다. 앙리 르페브르는 공간을 인식한다는 것은 거기서 무슨 일이 일어났는가, 그것이 어떻게 쓰였는가, 인식하는 것이라고 했다. 공간을 인식함으로써 공간의 모순들이 노출될 수 있는 법이다. 영화 속 공간인 청송마을은 없어서는 안 될 제2의 주인공으로 이 공간을 인식할 필요가 있다. 실제로 물만골은 영화 속 청송마을처럼 철거와 관련해 말 많고 탈 많은 동네다.

31) <1번가의 기적>, 윤제균 감독, 임창정, 하지원, CJ엔터테인먼트, 2007.

물만골은 '물이 많이 나는 골짜기'라는 뜻을 가진 동네로서 한국전쟁이 끝나고 피난민이 정착하며 만들어지기 시작한 동네다. 1970년대는 철거민들이 쫓겨 하나둘씩 물만골로 몰려들기 시작했고 1980년대 농촌에서 밀려난 사람들도 정착했다. 현재 450가구, 1600여명이 살고 있는 것으로 파악되는 이 동네는 1991년부터 대규모 공원을 건설할 계획이 이루어졌고 그로 인해 철거가 시작되었다. 그러나 주민들과 대학생들이 철거 반대 싸움을 전개하면서 무허가촌 철거투쟁 과정을 벌였다. 이후 주민들이 부지 3만평을 공동매입하면서 생태 공동체로 거듭나게 되었다. 이 모습은 지역 주민들 스스로에 의한 '지속가능한 발전의 현장'으로 보인다. 그런데 이러한 일들을 겪은 동네, 물만골을 바라보는 윤제균 감독의 시선은 여유롭기만 하다. 감독은 철거와 관련해 처절한 투쟁이 벌어진 긴박한 동네의 모습을 영화화하면서도 화려한 도심 안에 숨겨진 동화 속 마을 마냥 아름다운 동네만 그리고 있다.

이렇듯 영화 <1번가의 기적>은 물만골 동네를 단순하기 짝이 없는 방식으로 재현한다. 청송마을의 재개발을 거부하는 처절한 삶의 공간으로 인식한 것이 아니라, 산동네의 가난한 사람들이 서로 돕고 정답게 살고 있는 인간애만 돋보이게 한 것이다. 그리고 결국 가난한 사람들의 꿈이 이루어진다는 전개방식으로 이야기를 구축함으로써 실제 물만골의 의미마저 퇴색시킨다.

가난하고 못사는 사람들이 모여 사는 곳이니 그 모습을 영화 속에서 사실감 있게 재현하라는 뜻이 아니다. 다만 마을의 철거과정이 시작될 때 (마을에 살고 있는) 아이들의 눈앞으로 아름다운 성(城)과 놀이기구로 가득 찬 이미지가 나타난다는 설정은 영화매체가 보여주는 폭력이다. 그것은 자신들이 살고 있는 동네가 보잘 것 없고 하찮기 때문에 철거되어도 마땅하다고도 읽을 수 있다. 물론 아이들에게 철거되는 장면을 보여주고 싶지 않기 때문에 그럴 수도 있다. 하지만 낭만적인 방법으로 실제

를 왜곡하는 것은 청송마을(물만골)을 부정하는 것과 같은 논리이다. 물만골에 사는 사람들에게 물만골은 동화가 아니라, 처절한 삶이 진행되는 실제의 공간이다. 그런데 일상의 공간을 환상적으로 바꾸는 것이야말로 폭력이다. 물만골의 가난한 동네가 희망에 찰 수 있다는 것이야말로 영화적 비약이다.

영화의 비약에도 불구하고 필자가 <1번가의 기적>을 주목하는 것은 영화가 물만골 동네를 보여줌으로써 부산 도시의 무분별한 개발논리를 부정적으로 바라볼 수 있게 하기 때문이다. 즉 <1번가의 기적>은 동네를 파괴하면서 그들의 터전을 빼앗으려고 하는 '국가논리'를 보여주려는 시도로 영화를 읽어낼 수 있을 법하다. 부산이야말로 바로 그러한 발전을 위해 나아가는 영화임을 그리고 이 재개발 구역의 물만골 동네가 동네와 동네를 지속적으로 연결시켜주는 고리의 역할을 해낼 수 있다는 것을 환기시킨다는 것이다.

<1번가의 기적>처럼 부산의 특정 동네에서 촬영한 영화로는 <범일동 블루스>[32]가 있다. 부산에서 주로 활동하고 있는 김희진 감독은 영화 <범일동>을 통해 부산이라고 명명되는 여타의 영화들과는 다른 공간을 제시한다. 영화가 저예산영화라든지 비주류인 독립영화의 형태를 띠고 있기 때문에 기존의 영화방식과 다르다는 것은 아니다. 그렇다고 좀더 스펙터클한 화면을 보여줄 수 없어서 범일동을 재현하는 방식도 아니다. 이 영화가 부산을 다루는 여타의 영화들과 다른 이유는 지역을 포착할 때, 거기에 사람이 살고 있음을 보여주기 때문이다.

영화 <범일동>의 내용은 범일동에 살고 있는 똘이와 민자, 철이와 순이가 만들어내는 이야기를 중심으로 진행된다. 시장에서 막일을 하는 철이는 간호사인 순이를 짝사랑하고, 순이 또한 매번 자신의 집 근처 골목

32) <범일동 블루스>, 김희진 감독, 김세진, 정혜연, 2000. 이하 <범일동>이라고 표기하겠다.

길을 지나가는 철이를 연모한다. 어느 날 철이가 골목을 지나가던 중 순이의 빨래가 떨어지고 그것을 철이가 줍게 되면서 둘은 연인이 된다. 그러던 중 어느 날 철이가 '나쁜 꿈'을 꾸게 되면서 그들 앞에 죽음의 그림자가 다가옴을 감지한다. 철이를 따르는 양아치 똘이와 그의 여자친구 민자는 어느 동네에서든 볼 수 있는 젊은이들이다. 철이를 중심으로 한 똘이네 패거리는 철길 육교를 중심으로 시장 편에 살고 있고, 또 다른 패거리는 시장 반대편 육교 아래편에 거주한다. 젊은 시절 있을 법한 패거리의 대립은 똘이와 민자가 아기를 낙태한 이후 본격화된다. 그리고 순이를 만난 뒤 양아치 생활을 멀리했던 철이지만 그 싸움에 휘말리게 되면서 결국 칼에 맞아 죽게 된다.

<범일동>은 그 내용이 단순하며 관객의 흥미를 끌만한 영화적 장치가 없다. 그럼에도 불구하고 이 영화를 주목하는 이유는 영화가 보여주는 부산 공간이 단순하게 그려지지 않기 때문이다. 우선 영화는 사람들이 동네에 살고 있음을 카메라의 어둠/밝음을 통해 비춘다. 일반적으로 공간을 다루고 있는 영화들의 경우 '밝기와 어둠'을 통해 인물의 감정 혹은 공간의 분위기까지 느낄 수 있다. <1번가의 기적>에서처럼 가난한 가정임에도 행복하다는 것을 표현하고 싶을 때 어두운 조명보다는 밝은 조명을 사용하는 방법(반대로 불우한 집을 보여주고 싶다면 어두운 톤으로 비추면 된다)으로 말이다. 영화의 명암(明暗)은 공간을 주시할 때 있어서 영화의 의도가 담겨 있다고 볼 수 있다. 그러나 <범일동>은 카메라가 만들어내는 인공적인 빛을 삭제함으로써, 공간 내부에서 벌어지고 있는 별로 중요하지 않는 시대의 젊은이들의 일상에 주목한다. 그것은 관객들이 부산이라는 공간을 단일한 시선으로 바라보는 것이 아니라, 다양한 시선을 가질 수 있게 한다.

또한 <범일동>에서 구체적인 동네를 재현할 수 있는 이유는 공간이 고정(정지)되어 있지 않고 매일 변화하고 있기 때문이다. 그곳은 시시때

때로 움직이고 변화함으로써 어떤 것으로도 명명되어지지 않는 공간을 제시한다. 예를 들어 영화에서 골목과 골목길 사이를 보여주더라도 그 골목길은 어제와 다른 골목길임을 주지한다는 말이다. 어제도 지났던 골목길에 오늘은 아이가 그곳에서 거울놀이를 하고 있거나, 퇴근길에 짝사랑 하는 여자를 훔쳐보기 위해 지나치는 곳이거나, 골목길 사이 2층집 빨랫줄에 걸려 있는 옷들이 바람에 날리고 있거나, 쓸쓸한 골목길 사이로 어느 겨울바람이 지나가고 있는 소리가 들리거나, 여자가 빨래를 널고 있거나. 카메라가 육교 위의 모습을 비출 때에도 이러한 방법을 시도하고 있다. 감독은 아무도 지나가지 않는 육교 위를 보여준 다음에 인물들이 육교 위로 하나둘씩 몰려드는 장면을 비춘다. 또 시간이 지난 후 육교 위에는 땅따먹기에 열중하고 있는 아이가 혼자 놀고 있기도 하다. 때로는 육교 아래로 기차가 기적 소리를 내며 지나가기도 한다. 어느 때의 육교 위는 젊은이들의 패싸움이 벌어지는 장소가 되기도 한다.

이렇듯 영화 <범일동>이 그리고 있는 범일동 공간은 누군가의 시선에 따라 제각각 달라질 수 있는 변화의 공간을 재현하고 있다. 패싸움이 벌어지고 있지만 그것은 '뮤지컬'이 될 수도 있고 혹은 '액션'이라고 말해질 수도 있는 것처럼 누군가의 기억과 흔적들에 의해 달라질 수 있는 곳이 바로 범일동이다. 똑같은 장면이 누군가에게는 폭력이지만 누군가에게는 흥에 겨운 놀이가 될 수 있는 것처럼 말이다. 영화는 이러한 다양한 시선들을 배제하지 않고 있다. 감독이 바라보는 <범일동>은 한순간도 '같음'을 이야기하지 않는 것이다.

일상에서 반복되는 일들은 사소해 보이지만 그것은 사소한 것이 아니다. <범일동>이 그리고 있는 범일동의 모습 또한 그렇다. 영화 속 범일동은 재미없는 하루의 일들처럼 보이지만 영화 속에서 그리고 있는 공간은 고정된 공간이 아니라, 시시때때로 움직이고 변화 중인 공간이다. 다시 말해 공간은 나만의 공간이 될 수 없으며, 우리 모두에게 다른 이야기로

존재할 수 있어야 한다. <1번가의 기적>이 물만골을 이용해 못사는 사람들의 기적을 보여주려 한다면 그래서 구체적인 공간을 추상화시킨 꼴이라면 <범일동>은 한순간도 고정된 이미지를 보여주지 않는다. 공간을 비출 때 정지된 적 없는 늘 '변화 중인 공간'을 보여준다는 뜻이다. 그래서 범일동 공간은 무엇·어떤 것이라고 명명할 수 없게 된다. <범일동>은 환상과 스펙터클의 허상을 밀어내고 '지금－여기'의 현실을 목도하는 것이다. 즉 <범일동>이야말로 부산이라는 장소가 시간을 가로질러 만들어진 것이 아니라 현재 우리들의 시간 안에 있음을 보여준다. 이는 추상적인 공간이 아닌 구체적인 장소에 살고 있는 사람들의 이야기를 하고 있는 영화가 바로 <범일동>이라는 것이다.

2) 소통과 다양성의 장소, 동네

부산은 골목과 골목으로 이루어진 동네이다. 골목은 "큰 길에서 들어가 동네 안을 이리저리 통하는 길"을 의미한다. 큰길이 아닌 작은 길이기에 제한적인 환경이고, 좋은 일이든 나쁜 일이든 얼굴을 가까이 마주하며 살고 있다. 동네 밖이 아닌 동네 안이기에 사람들의 평범한 일상과 진솔한 이야기를 들을 수 있다. 이는 인간은 사람들과 관계없이 살 수 없음을 의미한다. 그래서 골목은 동네의 사회적·문화적·정체성이 담긴 장소라고 할 수 있다.[33] 그런데 부산영화는 부산을 비출 때 인간의 관계에 대해서는 간과한다.

다시 말해 부산영화는 사람들이 지나다니는 골목에서 일어났던 다양한 행위와 관계들을 보여주는 것이 아니라 모호하고 이질적인 이미지들을 불러 와 스펙터클화 시키고 그곳이 부산이라고 한다. 이 풍경은 기왕의 역사가 펼쳐놓은 거대서사를 탈근대적 시점으로 봉합하는 데 기여하

33) 부산발전 연구원, 앞의 책 , 2008b, 116～117쪽 참조.

면서 봉합으로 인해 불려온 절대적 타자성[34] 또한 동시에 생산시킨다. 사실상 우리는 이제 거대도시로부터 읽어낼 수 있는 것이 거대서사뿐인지 모른다. 그럼에도 불구하고 이 거대도시로부터 읽어낼 수 있는 것은 한가지로만 한정되지 않아야 한다. 지배가 실현되는 통로가 곧 저항임을 기억하다면 우리는 고정적인 서사뿐 아니라 타자성에도 주목해야 한다. 거시적인 이야기가 아니라 사람이 살고 있는 공간에서의 일들도 함께 살펴보아야 한다는 뜻이다.

<범일동>는 기존의 상업영화에서 배제되었던 것들에 주의를 기울이고 있다. 특히 영화 속으로 끊임없이 들려오는 소리가 그것이다. 영화 속에서 들리는 소리는 쓸모없게 들리지만 그것은 우리 가까이 밀접하게 연결되어 있는 소리이다. <범일동>은 소리를 배제시키지 않고 그것들이 우리 곁에 있음을 자각하게 한다. 그리고 그 소리를 통해 공간이 고정적이지 않고 계속적으로 변화함을 알게 한다. 감독은 의도적으로 프레임 안으로 소리들을 불러들이고 있다. 자동차 소리, 바람 소리, 빗소리, 천둥소리, 기차 소리, 껌 씹는 소리, 뛰는 소리, 싸우는 소리, 분주한 상인들의 목소리, 발자국 소리 등 현장음이 그것이다. 이러한 소리들은 일상에서 들려오는 소리이다. 기존의 상업영화들은 이 소리들을 배제시키기 위해 노력한다는 것을 기억한다면 <범일동>은 마치 별종 같아 보인다. 상업영화는 관객을 영화의 서사에 집중시키는 것만도 버겁다. 그러나 <범일동>은 타자들의 소리에 집중해 달라는 것처럼 보인다. 배제된 소리들은 늘 들을 수 있는 것이지만 우리는 그 소리를 들으려고 하지 않는다. 그러므로 <범일동> 속에서 들려오는 소리들은 낯선 소리면서, 영화를 관람하는 관객에겐 불편한 소리이다. 불편한 소리의 개입은 인공적인 소리를 삭제시킴으로서 내부에서 들려오는 소리를 더 잘 들을 수 있도록 한다. 또한

34) 김영준, 「부산, 길위에 서다」, 부산발전연구원, 『대중문화를 통해 부산: 들여다보기』, 부산학연구센터, 2006, 16～17쪽 참조.

이는 공간을 특정한 방식으로 읽히기를 거부하는 방법이다.

<범일동> 속에서 들려오는 소리들은 영화의 주인공들의 삶뿐만 아니라 내부에서 들려오는 타자의 소리에 관대하다. 소리는 무심코 지나칠 만큼 미세하다. 무심코 지나칠 만큼 작은 소리들에 관심을 가진다면 그것을 결코 쉽게 지나쳐서는 안 될 것임을 알 수 있다. 시장에서 막일을 돕는 철이의 경우 일을 시작하기 전 범일동 일대를 어슬렁거리며 돌아다닌다. 똘이 또한 범일동 일대의 전자상가를 돌아다니며 사지도 않을 물건들을 구경한다. 이들이 어슬렁거릴 때 들려오는 소리들은 영화 속으로 무방비하게 들어온다. 철이가 지나가기 전에 바람 소리가 먼저 들려오고, 길을 걷기도 전에 자동차 소리가 들려온다. 시장통에서 상인들의 목소리가 웅성웅성 들려온다. 카메라는 철이와 똘이를 쫓고 있지만 철이와 똘이가 주인공이 아님을 그저 지나가는 행인 정도로 자각하게 만든다. 관객은 주인공이 아닌 그들을 애써 주목하지 않는다. 그들은 어디서나 볼 수 있는 오늘 내 곁을 지나간 무수히 많은 사람 중의 한 사람이며 그들의 행동 하나하나에 민감하게 반응하지 않아도 괜찮다는 것을 알고 있기 때문이다.

<범일동>은 관객의 시선을 주인공에 묶어두는 방식을 취하지 않는다. 똘이가 전자상가에 들어가 주인과 흥정을 하고 있다면, 관객은 그들의 흥정에 주목하는 것이 아니라 상가 바깥에서 들려오는 소리들에 주목하고 바깥에서 그 장면을 보게 한다. 철이와 똘이가 살고 있는 범일동 내부의 소리들을 들려주는 것이다. <범일동>은 범일동에 사람이 살고 있음을 사람들이 함께 어울려 살고 있음을 소리들을 통해 들을 수 있게 한다. 인물들은 침묵하고 있지만 가끔씩 들려오는 소리가 마치 웅얼거림 같지만 영화 주위에서 들려오는 소리들은 관객에게 소리치고 있는 '말'이다. 제발 들어달라는. 지금 영화는 현실을 재현하는 매개 장치임이다. 하지만 아무도 들어주지 않는 영화의 소리라고 하더라도 내부에서 들려오는 소

리에 집중한다면 그것은 왜곡된 현실이 아니라, 왜곡되고 가장된 현실 속에 감춰진 진실을 보여주려는 의도가 숨어 있음을 알게 될 것이다.

<범일동>이 들려주고 있는 소리는 영화 외부에서 들려오는 것 같지만 영화 내부에 존재하는 현실의 소리이다. 다시 말해 그것은 타자의 소리가 아니라 우리들의 이야기인 것이다. 그러므로 우리 삶에서 들려오는 소리들을 배제해서는 안 된다. 아마도 내가 그 공간에서 사라지더라도, 소리들은 계속 들려올 것이다. 들려오는 소리로 인해 또 다른 누군가의 삶이 진행되고 있음을 알 수 있다. 이는 '그'가 살고 있는 범일동이 그만의 공간이 아님을 인지하도록 만든다. 이제 외부의 시선이 만들어낸 이미지를 배제하고 동네와 동네로 만들어진 공간에서 들려오는 소리에 주목해야 한다. 동네에 살고 있는 사람과 사람들의 다양한 목소리에 귀를 기울인다면 그곳은 더 이상 환상/허상의 지역만은 아님을 알 수 있을 것이다. 그리고 동네로 이루어진 그곳은 나와 우리가 소통할 수 있는 공간이 될 수 있을 것이다.

5. 나가는 말: 부산영화의 정체

부산 사람이 일상적 공간에서 부산을 볼 때 어떠한 편견도 가지지 않고 공간을 바라본다. 혹시나 내가 사는 공간을 주의 깊게 볼 때가 있다면 그것은 아마도 어떤 사건이 생겨났을 때 일거다. 하지만 부산영화를 볼 때 부산 공간은 친밀함과 안정감이 생기기 마련이다. 아무런 저항(주체감) 없이 '저기가 부산이네'라는 말을 무의식 중에 내뱉을 것이다. 그것이 영화가 가진 힘이라면 영화는 실제의 부산에 다가가지 못하게 하는 것과 같다. 영화 속 부산은 등장인물들과 잘 어우러져 인물들이나 사건을 돋보이게 하는 '배경'에 존재하지 않기 때문이다.[35]

그런 의미에서 이제까지 지역을 다루었던 혹은 부산 공간을 재현했던 영화들은 관객들에게 단일한 시선을 강요하는 영화가 많았다. 부산영화라고 명명되는 영화들을 살펴봐도 부산은 대부분 동일한 시선(거친 남성, 바다, 사투리 등)을 가진 채 관객들에게 소개되었다. 그것은 영화가 관객들에게 부산이라는 공간을 상상하지 못하도록 하기 위해서이다. 즉 영화가 보여주는 이미지야말로 관객에게 폭력을 휘둘렀던 것이다. 관객은 폭력을 인지하지 못한다. 폭력은 영화라는 매체의 속성을 통해 유화되었기 때문에 관객들은 영화가 휘두르는 폭력을 폭력이라고 인지하지 못하고 즐거운 마음으로 관객이 된다. 도리어 관객은 영화적 장치들을 통해 영화 내부의 사건이나 인물 등에 동일시의 감정을 느낀다.

영화 속 부산은 주어진 시간과 정해진 장소에서 촬영을 해 부산을 과거로 묶어두려는 인상을 풍겼다. 그러나 영화는 아니 도시는 어떤 특정한 관점에서 하나의 재현 체계 고정된 이미지로서 존재하지 않아야 한다. 혹여 그렇게 부산이 고정된 이미지를 가진다면 부산은 사유 되지 못한다. 영화가 보여주는 이미지는 이제 이데올로기를 재현하는 것이 아니라 개별자의 모습을 보여주면서 동시에 사회적인 담론을 창출할 수 있어야 한다. 그것이 영화가 나아가야 할 길이다. 즉 현재에 살고 있는 인간의 삶을 재현하는 것, 그들에게도 삶이 있다는 것을 보여주는 영화가 지금 필요하다.

우리는 가끔 힘이 들어 지칠 때 과거의 기억을 끄집어내 기뻐하거나, 이곳에 존재하는 악의 무리를 물리쳐 나만의 행복한 공간이 될 수 있다는 망상을 하기도 한다. 하지만 그러한 논리야말로 비현실적이다. 위험이 초래되지 않는 공간이 '지금－여기'일 수 있으나, 그곳은 실제로 거주하는 장소일 수 없다. 유토피아적 공간은 단지 잠깐 동안의 위안의 장소로 존재할 뿐이다. 우리는 더 이상 유토피아의 공간처럼, 꿈같은 도시를

35) 이창성, 앞의 논문 참조.

염원해서는 안 된다. 유토피아의 공간은 안정감을 주지만 하나로 포섭되지 않기 때문에 '다양한 존재'들이 세상에 공존할 수 없음을 보여주는 것과 같다. 우리가 살고 있는 여기는 이상적인 도시가 아니라 이질적인 존재들이 공존하고 있는 그래서 변화 가능한(변화 중인) 도시이다.

부산(지역)에서 영화를 찍거나, 부산(지역)에서 살고 있는 사람들의 삶을 다루는 영화는 이제 그들의 삶이 고정되어 있을 수 없으며, 이질적인 요소들이 곳곳에 내재해 있음을 자각해야 한다. 그로 인해 공간이란 지금도 변화 중인 곳임을 알아야 한다. 그를 통해 영화를 보는 관객은 관념의 공간, 즉 우리가 지금 살고 있는 여기가 '헤테로토피아(heterotopia)[36]'의 공간임을 인정해야 한다. 누군가가 만들어낸 상(像)들을 받아들이되, 그것이 진실이라 믿지 말아야 하며, 지금－여기가 동네와 동네로 만들어진(이루어진) 공간임을 주목해야 한다는 것이다. 그렇게 하지 않는다면 우리는 계속적으로 고정된 공간, 고정된 이미지(부산)에 머물러 있게 될 것이다. 이제 우리는 동네에 거주하고 있는 '다양한 목소리'에 귀를 기울여야 할 때이다.

| 참고문헌 |

기드보르, 이경숙 옮김, 『스펙터클 사회』, 현실문화연구, 1997.

김소영, 「서울, 영화 속의 도시」, 『문화과학』 제5집, 문화과학사, 1984.

김영준, 「부산의 공간학(18)－부산, 길 위에서 길을 찾다」, 『오늘의문예비평』 62, 세종출판사, 2006.

김용규, 「추상적 공간으로 변하는 부산」, 『오늘의문예비평』 44, 세종출판사, 2002.

36) 푸코는 영화를 '헤테로토피아'의 공간으로 이야기하면서 그것을 다른 여가공간인 까페나 기차 그리고 해변들과 연결시켜 이야기 한다. 영화가 그 공간이라는 이야기는 바로 고정되지 않는 공간, 위기와 일탈의 공간으로, 하나의 실제 장소에 몇 개의 양립불가능한 장소들과 시간들을 함께 배치할 수 있기 때문이다. 미셸 푸코, 이광래 옮김, 『말과 사물』, 민음사, 1986.

_____, 「지역의 국민화와 근대부산의 정신분석」, 『오늘의문예비평』 47, 세종출판사, 2003.
_____, 「기 드보르의 스펙터클 이론으로 본 부산공간의 변화」, 『새한영어영문학회 학술발표회 논문집』, 새한영어영문학회, 2007.
김진호, 「부산지역의 영화관 형태별 만족도 비교 연구」, 동명정보대학교 석사학위논문, 2002.
김필남, 「헤테로토피아를 꿈꾸며」, 『오늘의문예비평』 72, 해성, 2009.
문재원, 「문학담론에서 로컬리티 구성과 전략」, 『韓國民族文化』 32, 釜山大學校韓國民族文化硏究所, 2008.
박중환, 「부산지역 주요 영화 촬영지에 대한 관광자원학적 이미지 분석과 PPL 전략」, 『관광·레저연구』 제14권 제3호, 한국관광·레저학회, 2003.
박훈하, 「부산의 공간 생산과 근대적 주체 형성과정」, 『오늘의문예비평』 44, 세종출판사, 2002.
_____, 「무장소성, 혹은 좀비들의 도시」, 『작가와 사회』 28, 작가와 사회 출판부, 2007.
백선기·최민재, 「영상 텍스트의 맥락(context)적 의미구성에 관한 연구 －영화 『친구』에 대한 분석을 중심으로」, 『기호학 연구』 제13권, 한국기호학회, 2003.
부산발전연구원, 『2006 부산학 연구』, 부산학연구센터, 2006a.
_____, 『미래도시 부산』, 부산학연구센터, 2006b.
_____, 『대중문화를 통해 부산: 들여다보기』, 부산학연구센터, 2008a.
_____, 『부산의 산동네 －부산을 읽는 상징적 텍스트』, 부산학연구센터, 2008b.
안용대, 「부산의 공간학(9) －도시/마을만들기」, 『오늘의문예비평』 52, 세종출판사, 2004.
양영철, 「부산영화의 민족지적 가치」, 『부산문화의 정체성(2)』, 부산광역시 문화상수상자회 , 2004.
이상봉, 「인문학의 새로운 지평으로서 '로컬리티 인문학' 연구의 전망」, 『로컬리티 인문학』 창간호, 부산대학교 한국민족문화연구소, 2009.
좌담회, 「부산의 건축: 읽기와 생산하기」, 『오늘의문예비평』 44, 세종출판사, 2002.
Dear, M. J.·Scott, Allen John, 최병두·한지연 편역, 『자본주의 도시화의 도시계획』, 한울아카데미, 1997.
최병두, 「공동체 이론의 전개과정과 도시 공동체운동」, 『도시연구』 제6호, 한국도시연구소, 2000.
최해군(외), 『부산문화의 정체성(2): 새시대 부산정신의 모색』, 부산광역시문화상수상자회, 2003.
대니얼 J. 부어스틴, 정태철 옮김, 『이미지와 환상』, 사계절, 2004.

마거릿 버트하임, 박인찬 옮김, 『공간의 역사』, 생각의나무, 2002.
미셸 푸코, 이광래 옮김, 『말과 사물』, 민음사, 1986.
스코트 래쉬 · 존 어리, 박형준 · 권기돈 옮김, 『기호와 공간의 경제』, 현대미학사, 1998.
부산영상위원회, http://www.bfc.or.kr (검색일: 2009. 8. 25)
『한국경제』, 2009. 8. 27.

| Abstracts |

The Meaning of Busan's Space through 'Busan Movies'

— Busan's Image among Movies as the Central Figure

Kim, Feel-Nam

This thesis looks into ways of being thought by speculating the movies which reappear Busan's space. Firstly, the best movie which discussed among critics is 'The Friend' by Gwak Kyungtaek. This movie was successful in running, and also it is helpful to think about Busan even though its story is violent because it shows Busan people's memory and nostalgia. At the moment, the movie also reveals image of Busan such as sea and hillside slums. In early 2000, the movie 'The Friend' created Busan's image, in other hand, now the space moved to Haeundae, where is a cutting-edge city. Haeundae's image started from Gwangan Bridge includes spectacle. This spectacle made this city to develop among other cities. However, it doesn't mean just movement of place that the change of movie's shooting space from Nampodong to Haeundae. It means Busan will aim to future city instead of remaining in the past. In spite of this fact, the movie 'Haeundae' didn't catch more specific lives of Busan people. Next, this thesis looks into Busan's image through 'Resurrection of the little match girl'(2002) and 'Bumildong's blues'(2000). The first movie was shot all scenes at Busan, but we can't imagine Busan through the movie. However, the way to represent Busan by films is needed to think about this city since Busan's image is not regular but diverse. Movie 'Bumildong's blues' appears various lives of Busan. This means that some movies watch out details of our lives. It is possible because movie directors realize that reality is not always utopia. As following above, this thesis points out that Busan shouldn't be thought by just image. Movies should deal with diversity, routine, and concreteness.

Key Words: Busan's Movie, Reflex Image, Space, Diversity, Heteropia

· **논문투고일**: 2009년 9월 5일 · **심사완료일**: 2009년 10월 7일 · **게재결정일**: 2009년 10월 15일