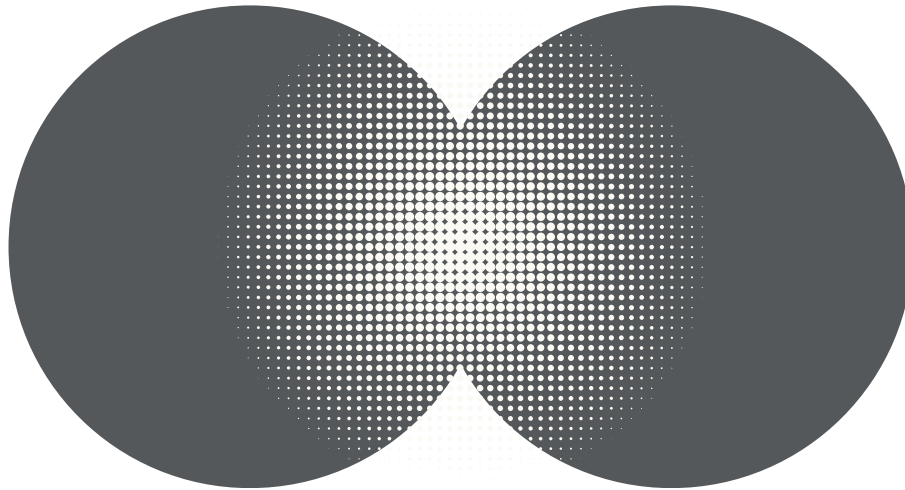


동아시아 영화의 도전과 응전: 경계와 연결의 생성학

2024
부산대학교
영화연구소
하계 학술대회

08.31 13:00-18:00 부산대학교 성학관102



[개회사 및 연구 사업 소개]

서대정 / 부산대학교 영화연구소장

[세션1] 장르 영화의 동아시아적 변양(變樣)

김충국 / 부산대학교

13:10

동아시아적 가족 로맨스 영화들:

<그렇게 아버지가 된다>와 <아호, 나의 아들> 속 부성과 양육의 이데아

박은지 / 부산대학교

-

섹스와 폭력, '공통성'의 자원들:

1970년대 아시아 익스플로이테이션 영화를 중심으로

이영재 / 성균관대학교

14:40

한국과 일본 액션영화의 막에 대하여:

<범죄도시>, <바람의 검심> 시리즈를 중심으로

유양근 / 성신여자대학교

[세션2] 동아시아 영화정책의 과거, 현재, 미래

안정아 / 부경대학교

14:40

조선과 타이완 총독부의 식민지 영화 정책 비교

채경훈 / 부산대학교

-

시진핑 시기 중국영화 정책의 향방

임대근 / 한국외국어대학교

16:10

영화 레지던시 프로그램을 통한 네트워크 형성

서대정 / 부산대학교

[세션3] 굴절과 반영, 교호(交互)하는 담론들

김채희 / 부산대학교

16:20

K-오컬트의 아시아 확산 가능성 연구:

영화 <파묘> 흥행을 중심으로

정민아 / 성결대학교

-

길 없는 길 걸어가기:

현재시점의 일본영화 작가주의 비평, 후카다 코지와 미야케 쇼를 중심으로

홍상현 / 일본 마이니치 신문

《히토시네마》

17:50

지아장커(賈樟柯) 영화에 대한 한국과 중국어권 연구 일별(一瞥)

조영현 / 서울여자대학교



문의사항 • 참가안내
051-510-7391
cinema@pusan.ac.kr



주최·주관



부산대학교 영화연구소
PUSAN NATIONAL UNIVERSITY FILM INSTITUTE

후원



교육부
Ministry of Education



한국연구재단
National Research Foundation of Korea



P-ONEER
부산대학교 국립대학육성사업

동아시아 영화의 도전과 응전: 경계와 연결의 생성학

장르 영화의 동아시아적 변양(變樣)

- 1 동아시아적 가족 로맨스 영화들:
〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉 속 부성과 양육의 이데아 박은지
- 15 섹스와 폭력, '공통성'의 자원들: 1970년대 아시아 익스플로이테이션 영화를 중심으로 이영재
- 33 한국과 일본 액션 영화의 악에 대하여: 〈범죄도시〉, 〈바람의 검심〉 시리즈를 중심으로 유양근

동아시아 영화 정책의 과거·현재·미래

- 41 조선과 타이완 총독부의 식민지 영화 정책 비교 채경훈
- 57 시진핑 시기 중국 영화 정책의 향방 임대근
- 63 영화 레지던시 프로그램을 통한 네트워크 형성 서대정

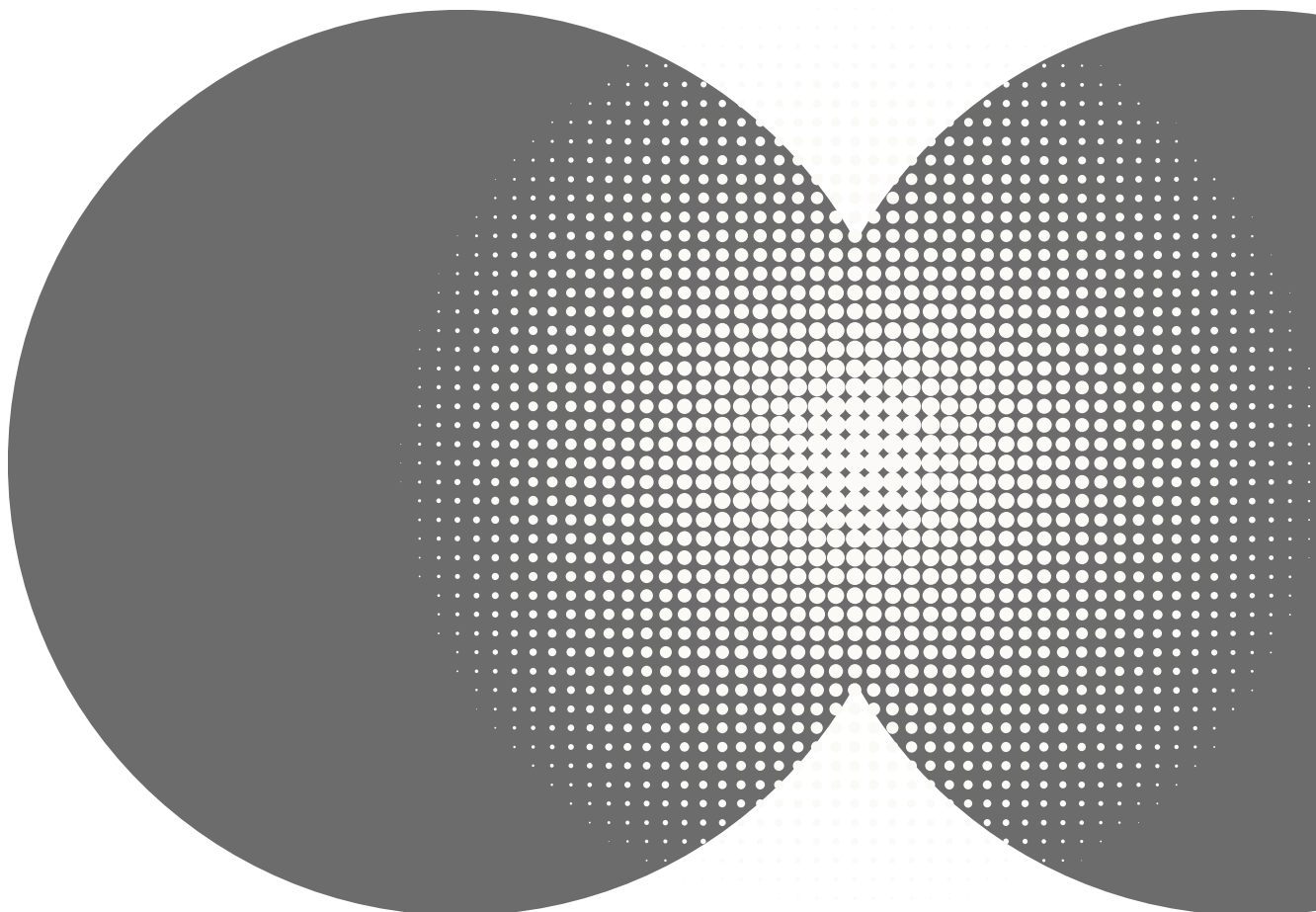
굴절과 반영, 교호(交互)하는 담론들

- 87 K-오컬트의 아시아 확산 가능성 연구: 영화 〈파묘〉 흥행을 중심으로 정민아
- 99 길 없는 길 걸어가기:
현재 시점의 일본 영화 작가주의 비평, 후카다 코지와 미야케 쇼를 중심으로 홍상현
- 115 지아장커(賈樟柯) 영화에 대한 한국과 중국어권 연구 一瞥 조영현

2024 부산대학교 영화연구소 하계 학술대회

동아시아 영화의 도전과 응전: 경계와 연결의 생성학

장르 영화의 동아시아적 변양(變樣)



동아시아적 가족 로맨스 영화들:

〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉 속 부성과 양육의 이데아

박은지

부산대학교 영화연구소

I. 서론

동아시아에 “국경횡단적 영화의 르네상스 시대”가 도래하고 있음을 말하면서, 크리스 베리(Chris Berry)는 이 개념이 세계화된 자본의 결과물로서 무국적성에 가까운 초국가적 영화들의 양산 현상을 지시하기보다는, 각각의 국가 영화 간 경계와 차이를 가로지르는 영화사 서술에 대한 필요성을 강화하는 것임을 강조한다. 이는 영화들을 관통하며 “가족, 가정, 국가, 정치, 그리고 리얼리즘” 등에 관해 바라보는 시선이 국경횡단적일 수 있다는 보다 보편적인 의미를 획득한다.¹⁾

이러한 논의에 기대어 서구와는 다른 동아시아적 가치 지향을 내재한 가족이나 가족관계의 의미를 탐색하는 영화들이 동아시아 전역에서 출현하는 양상을 식별하는 것은 충분히 가능해 보인다. 한국, 일본, 중국, 대만 등 국가 영화에서 대표적인 작가나 사조의 작품들을 떠올려 보면 가족이 중요한 모티브로 다루어진 양상은 어렵지 않게 발견된다. 오즈 야스지로의 소시민 영화나 나루세 미키오의 가족과 여성에 관한 멜로드라마는 동아시아 가족 영화의 고전적 원형으로 간주되며, 1980년대 대만 뉴웨이브의 허우 샤오시엔, 에드워드 양(또한 후속세대인 이안, 장 초치)은 새롭게 등장한 권위주의에 대항하는 자유로운 흐름 속에서 성찰적이고 반영적인 가족 이야기를 그렸다. 1990년대 한국 영화 르네상스 시기의 이창동, 임권택이 연출한 가족 영화에서도 비슷한 반향을 찾아볼 수 있다. 적어도 가족 영화를 동아시아라는 확장된 차원에서 살펴보는 것이 새로운 시야를 가능케 하고 대안적인 접근이 될 수 있다는 것은 부인하기 힘들어 보인다.

다만, 이러한 관심은 한 두 개의 연구를 통해 답할 수 있는 질문이 아니며 더 작고 구체적인 질문들이 필요할 것이다. 본 연구는 동아시아 가족 영화에 나타난 가족 로맨스의 재현 양상에 초점을 맞추며, 그 속에서 부각된 부성과 양육의 이데아에 관한 질문을 제기하고자 한다. 동시대적인 한 전형을 보여준다는 점에서 고레에다 히로카즈의 〈그렇게 아버지가 된다〉(2013)와 청

1) 직접 인용들은 Chris Berry, *China on Screen: Cinema and Nation*, Columbia Univ. Press (2006), p. 79. 국경횡단적(transnational) 영화연구에 관한 논의는 서문을 참조했다.

몽홍²⁾의 〈아호, 나의 아들〉(2019)이 분석의 대상이 될 것이다. 고레에다 히로카즈는 1990년대 이후 일본 가족 영화의 전통을 계승해 온 대표적인 동시대 감독으로 간주되며,³⁾ 주로 가족의 정의에 관한 질문을 다룬 그의 영화들은 국제영화제 회로와 담론장에서 끊임없이 큰 주목을 받아왔다. 한편, 청몽홍은 현재 포스트 대만 뉴웨이브 세대의 가장 주목받는 감독으로서 위상을 확보해 오고 있으며,⁴⁾ 가족 영화의 틀에 주로 미스터리적 분위기를 담아낸 독특한 작품세계를 이어오고 있다.

이 두 감독의 2010년대 작품인 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉은 아버지의 시선에서 아들 세대를 바라보는 관점을 전면에 내세운다는 점에서 공통점을 보여준다. 이 영화들은 모두 아버지를 중심으로 한 가족 로맨스를 재현하고 있는데, 이러한 특정한 부성적 가족 로맨스를 펼쳐내는 동시에 각별하게 ‘동아시아적’ 문제의식을 꺼안고 있다. 따라서 이 영화 텍스트들에서 가족 로맨스의 초상을 들여다보는 과제는 신자유주의적 구조변화, 유교적 아버투스, 동아시아적 정동 등과 얽혀 있는 가족의 초상을 마주하는 과제와 중첩되는 셈이다.

II. 왜 동아시아 영화의 가족 로맨스에 주목하는가?

1. 선행연구 고찰

본 연구는 동아시아 가족 영화에 나타나는 가족 로맨스의 재현 양상을 고찰하기 위해 두 편의 영화 〈그렇게 아버지가 된다〉, 〈아호, 나의 아들〉의 작품분석을 시도한다는 목표를 가진다. 다만, 논의에 앞서 두 가지 전제로서 연구 대상의 시기와 가족 영화의 개념에 대해 밝힐 필요가 있다.

우선, 두 작품은 2010년대 동아시아 가족 영화의 대표작 반열에 놓이기에 부족함이 없지만, 그 시기에 관한 문제는 해명을 필요로 한다고 보인다. 왜 21세기 초반 동아시아에서 제작된 가족에 관한 영화들이 비교분석의 대상이 되는가? 전반적으로 이 시기 한국, 일본, 중화권 국가들은 후기 근대로의 이행을 완료한 단계에 도달했다고 정의된다. 포스트-밀레니엄 전환기 이후 여러 면에서 강화된 사회적 초연결성은 지난 세기와 달리 지배적 흐름을 형성하고 있으며, 동아시아는 국가나 체제로 인한 차이와 문화정서적 친연성이 공존하던 과거와의 연관 속에서 이러한 시대에 공통으로 본격적으로 진입하게 되었다. 삶의 모습이 예전보다 밀접해지고 상호영향적 동시대성이 강화되면서, 특정한 가족과 가족관계를 이상적인 양태로 요구하는 시대적 상황이 공유되고 있는 게 아닌가란 질문도 덩달아 긴요해진다. 또한, 가족 영화를 어떻게 정의하는가의 문

2) 인명은 중국어나 영어 발음 중에서 일괄적으로 한 쪽을 따르는 표기보다 한국에서 보다 더 익숙한 발음으로 표기된다. 증명홍 또는 증맹굉(鍾孟宏)은 국내의 국제영화제들과 『씨네21』 같은 매체에서 청몽홍(Chung Mong Hong)으로 표기해왔으며 이 글에서는 이를 따른다.

3) 정수완. "고레에다 히로카즈 (是枝裕和) 영화에 나타난 가족의 의미 연구." 『씨네포럼』 19 (2014), 142쪽.

4) Wan Jui Wang. "The Legacy of New Wave: Focusing on the case of The Furthest End Awaits." *INContext: Studies in Translation and Interculturalism* 4: 1 (2024), p. 156.

제도 생각해 볼 수 있다. 여기에서 다소 예각화한 개념으로서 가족 영화는 제도나 문화로서의 가족 표상보다는, 가족 구성원 간의 내밀한 관계 맺기(즉, 개인의 욕망 투사, 애정, 친밀감, 모성, 부성, 부모 자식 관계 등)가 펼쳐지는 ‘가족 로맨스’를 재현하는 드라마 장르로 제안된다.

지금까지 동아시아 가족 영화에 대한 선행연구는 다소간 공백을 드러내는 측면이 있다. 동아시아 영화에 관한 연구는 (대체로 트랜스내셔널 영화, 글로벌 영화 등의 연구 방법론과 궤를 맞추며) 내셔널 시네마 경계를 초월하는 서술을 시도해 왔지만, 그럼에도 가족 관련한 테마 또는 가족 영화를 준거로 삼아서 동아시아 영화로 시야를 확장해 바라보는 연구는 드문 실정이거나 비교적 최근에 시작되었다. 문관규(2013)는 집 없음에 관한 디아스포라의 서사를 그려낸 동아시아 작가들을 비교적 관점에서 논의함으로써 트랜스-로컬 영화의 흐름을 조명하고,⁵⁾ 최영희와 문현선(2016)은 한국과 중국 간 리메이크 영화들인 〈미씽: 사라진 여자〉와 〈너를 찾았다〉를 대상으로 하여 동아시아에서 뿌리 깊은 모성 신화가 현대적 여성-엄마 주체의 재현을 거쳐서 어떻게 문화적으로 번역되는지 고찰한다.⁶⁾ 박은지(2022)는 동아시아 1997년 경제위기와 가족 해체의 경험을 다룬 영화 〈심플 라이프〉와 〈일로 일로〉를 비교 분석하면서 가족을 대신하는 대안적 돌봄과 가족윤리의 재정비에 관한 문제의식이 등장하고 있음을 식별한다.⁷⁾ 최근 버나드 윌슨(Bernard Wilson)과 오스만 샤리파(Osman Sharifah)의 『문학과 영화 속 아시아 가족: 새로운 시대의 동아시아에서 변화하는 인식』(2024)은 동아시아 가족 영화와 문학을 하나의 편지로 묶는 시도로서, 해당 국가별 가족 영화를 다룬 각 장과 달리 편저자들의 서문은 동아시아 가족 영화에 대한 횡단적 시선의 조망, 그에 대한 간결하고 시사적인 진단을 제공한다.⁸⁾

한편, 개별 감독과 작품을 다룬 선행연구를 살펴보면 각각 고레에다 히로카즈와 청몽홍은 가족 영화와 관련해 꾸준히 논의가 되어 왔다. 이윤주(2018)는 가족 규범이 무너진 일본 사회에서 고레에다 히로카즈가 다양한 가족 형태를 제시하여 온 시도를 논의하고⁹⁾, 신현선(2017)은 〈어느 가족〉에 나타난 “정상 가족”과 “포용 가족”의 개념을 파악하여 비혈연 가족관계의 재현을 분석한다.¹⁰⁾ 정수완(2014)은 이와는 다소 대조적으로 고레에다 영화를 1990년대 이후 일본에 대두한 내셔널리즘과 결부시켜서 그의 작품세계에 나타난 가부장제 이데올로기를 읽어내며,¹¹⁾ 고레에다의 가족극에 나타난 관습적 일상을 일본의 전통적 가족제도에 내재한 ‘영속성’ 개념으로 들여다

5) 문관규. “동아시아 영화 작가의 디아스포라적 경향과 트랜스 로컬 시네마의 가능성.” 『민족미학』 12.2 (2013).

6) 최영희, 문현선. “동아시아 여성영화의 모성신화와 문화 번역: 한국 영화 〈미씽: 사라진 여자〉(2016)와 리메이크 중국 영화 〈너를 찾았다〉(2018)의 서사 분석을 중심으로.” 『중국지식네트워크』 18.18 (2021).

7) 박은지. “1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마: 〈일로 일로〉와 〈심플 라이프〉를 중심으로.” 『아시아영화연구』 15.1 (2022).

8) Bernard Wilson & Osman Aishah Sharifah (eds.). *The Asian Family in Literature and Film: Changing Perceptions in a New Age-East Asia*, Vol. 1. Palgrave Macmillan (2024).

9) 이윤주. “현대 일본영화를 통해 본 가족규범의 변용-고레에다 히로카즈 (是枝裕和) 의 영화를 중심으로.” 『일본어문학』 83 (2018).

10) 신현선. “가족 개념의 변화, '정상가족'에서 '포용가족'으로-고레에다 히로카즈의 [좁도둑 가족]을 중심으로.” 『비교일본학』 45 (2019).

11) 정수완. 앞의 논문.

보는 송선호(2019)의 논의도 있다.¹²⁾ 그렇다면, 청몽홍에 대한 작가 연구로는 박민수(2023)의 논문이 그의 가족 서사에 나타난 가족의 성장과 불안에 대한 재현을 색채 미학의 관점에서 분석했다.¹³⁾ 현재 대만 감독으로서의 활발한 활약에 비해 국내에서 덜 조명 받은 그에 관하여 국외 연구를 참조하면, 싱 자오(Xing Zhao, 2024)는 청몽홍의 〈네 번째 초상화〉에 나타난 가부장의 재현을 분석하여 대만인의 집단적 정체성이 내면화되는 방식을 살펴보고,¹⁴⁾ 빅터 팬(Victor Fan, 2022)은 대만의 “예외적 상태” 체제에 대한 은유가 〈일로순풍〉의 위기와 귀속감의 테마로 나타나는 양상을 논의한다.¹⁵⁾ 그 외 청몽홍의 촬영에 나타난 회화성을 〈노면주차〉를 중심으로 살피는 치호 린(Chihho Lin)¹⁶⁾과 청몽홍의 ‘어린이 삼부작’(〈의사〉, 〈노면주차〉, 〈네 번째 초상〉)에서 기억, 집, 그리고 가족의 주제 의식에 관해 고찰하는 아이비 창(Ivy Chang)의 논의가 있다.¹⁷⁾

2. 이론적 배경: ‘가족 로맨스’

상기한 동아시아 가족 영화에 대한 선행연구의 공백을 메우는 하나의 시도로, 여기에서는 ‘가족 로맨스’의 개념에 기대어 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호 나의 아들〉을 읽어냄으로써 부성과 양육이라는 중심 테마의 재현 양상을 살펴보고자 한다. 아무래도 가족 로맨스를 어떠한 이론적 관심에서 바라보는가를 질문하기는 유효할 것이다.

프로이트(Sigmund Freud)에 의해 도입된 가족 로맨스(family romance) 또는 ‘가족 소설’(family novel)이라는 개념은 가족에 대한 상상적 구조를 일컫는다.¹⁸⁾ 신경증 환자에서 비롯된 가족 로맨스는 정신분석학에서 규명되었지만, 그 정식화된 의미를 넘어 보편의 통과 의례에 관한 원형 서사를 설명하고 분석하는 이론으로 변모되어 왔다고 할 것이다. 이러한 가족 로맨스는 일반적으로 아이가 부모와 자기의 관계를 상상적으로 변경하는 환상을 지칭한다. 이때 가족 로맨스의 원형적인 서사는 아이가 자신의 아버지보다 더 고결하고 이상적인 아버지의 자녀로 스스로를 상상하는 것이다. 주로 어린아이에게 가족 로맨스는 부모의 이상화가 실패한 지점에 나타나게 된다. “만일 시골에 산다면 영주나 지주, 도시에 산다면 상류 사회 사람들과 알게 되는 실제 경험”을 통해, 아이는 신분이 낮은 현실 부모로부터 멀어지는 한편으로 신분이 높은 상

12) 송선호. “고레에다 히로카즈의 영화에서 치유의 가족에 내재된 ‘영속성(永續性)’에 관한 연구.” 『문화와융합』 41.6 (2019).

13) 박민수. “중몽홍(鍾孟宏) 영화에 나타난 가족서사 연구.” 『중국학』 85 (2023).

14) Xing Zhao. “From Paterfamilias to Pariah: Identity Negotiations in the Landscape of Taiwan Cinema and The Fourth Portrait.” *The Asian Family in Literature and Film: Changing Perceptions in a New Age-East Asia*, Vol. I. Palgrave Macmillan (2024).

15) Victor Fan. “Godspeed (2016): Memories, Transindividuation and Becoming Taiwanese.” in Emilie Yueh-yu Yeh et al. (eds.), *Thirty-two New Takes on Taiwan Cinema*. Univ. of Michigan Press (2022).

16) Chihho Lin. “At the Intersection of Cinema, Photography, and Painting.” in Paul G. Pickowicz & Yingjin Zhang (eds.), *Locating Taiwan Cinema in the Twenty-First Century*. Cambria Press (2020).

17) Ivy I-chu Chang. *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*. Springer (2019)

18) 지그문트 프로이트(Sigmund Freud). “가족 로맨스.” 『성욕에 관한 세 편의 에세이』. 열린책들(2003).

상의 부모에게 다가간다.¹⁹⁾

이처럼 가족 로맨스는 현실과 이데아의 괴리를 인식할 수밖에 없는 주체가 겪는 보편적인 과정을 보여주는 측면이 있다. 프로이트도 그의 글에서 밝히듯이, 가족 로맨스는 현실 아버지의 애정을 깨닫는(즉, 성장 과정의 전형적인 위기를 해결한) 순간 환상 여행이 현실성으로 귀결된다는 점에서 긍정된다.²⁰⁾ 물론 허구적으로 가족을 만들고 일견 가족의 ‘소설’을 창조하는 환상인 한 가지로 정해질 순 없을 것이다. 마르트 로베르(Marthe Robert)는 프로이트적 의미에 고정되지 않는 가족 로맨스의 수많은 이형태들에 주목하여, 『기원의 소설, 소설의 기원』에서 이를 문학 담론장에 나타난 소설 장르로 유형화시키는 작업을 수행한다. 그녀의 논의에 의하면, 가족 로맨스 서사의 형태들은 스스로를 “업둥이”이거나 “사생아”로 믿는 아들의 시선으로 아버지를 부정함으로써, 억압적인 부권을 죽이고 돌파구를 찾거나(“사생아 서사”), 이상화된 아버지의 부재를 대신해 줄 환상을 직조(“업둥이 서사”)하는 두 원류적인 세계로 나뉜다.²¹⁾ 흥미로운 것은 이러한 가족에 대한 상상적 구조는 남성뿐 아니라 여성에게도 작동하는 것이며 심지어 성인이 된 후에도 지속된다는 사실이다. 사회화 과정에서 억압된 가족 로맨스의 창조는 - 그것이 원초적이고 행복한 가족이든 부정적 가족의 배반이든 간에 이상주의에 대한 갈망에 질서를 부여하는 분석틀로 기능하는 이상 - 정상적인 성인에게서 얼마든지 다시 나타날 수 있는 것이다.

이러한 맥락에서 가족 로맨스는 가정과 정치 세계를 새롭게 상상할 뿐 아니라 가부장적 권위로부터 벗어난 정체성을 상상해 보기 위한 창조적 노력을 일컫는 것이 된다.²²⁾ 그렇다면 카플란(Linda Joan Kaplan)은 흥미로우면서도 “강렬한” 가족 로맨스의 존재에 대해 밝힌 바 있는데, 이른바 ‘부모의 가족 로맨스’(parental family romance)가 그것이다.²³⁾ 이는 부모가 자녀에게 투영하는 가족의 상상적 구조를 말한다. 즉, 부모가 진짜 자녀가 아닌 더욱 완벽하고 이상적인 자녀의 부모되기를 갈망하는 것이다. 보통의 가족 로맨스에서는 자녀가 이상화된 아버지 부재에 대한 극복 프로젝트를 추구하는 것이라면, 이와 반대로 부모의 가족 로맨스는 그것을 뒤집으며 부모의 프로젝트에 관한 서사를 형상화한다. 따라서 이는 고결하고 자랑스러운 자녀 만들기의 실패를 보상하는 ‘가족 소설’에 메달리는 부모의 서사라고 하는 이야기의 틀을 창조하는 것이다.

〈그렇게 아버지가 된다〉, 〈아호 나의 아들〉과 같은 동아시아 가족 영화들이 부모의 가족 로맨스, 즉 정확히 말하자면 ‘아버지의 가족 로맨스’ 혹은 ‘부성적 가족 로맨스’라 할 수 있는 매우 특유한 가족 로맨스를 재현하고 있다는 것은 비교적 명징하게 드러난다고 할 것이다. 부성적 가

19) 앞의 책, 200쪽.

20) 위의 책, 202쪽. “아이는 아버지를 제거하려는 것이 아니라 높히려는 것이다.”

21) 마르트 로베르(Marthe Robert). 『기원의 소설, 소설의 기원』. 문학과지성사(1999).

22) 이에 관한 상세한 논의는 본 글의 몫을 벗어나는 것이지만 『프랑스 혁명의 가족 로망스』(린 헌트(Lynn Hunt), 새물결(1999)) 같은 예를 생각해 볼 수 있다.

23) Linda Joan Kaplan. “The concept of the family romance.” *Psychoanalytic Review* 61: 2 (1974), pp. 183, 196.

족 로맨스란 무엇인가? 카플란은 근본적으로 부모의 가족 로맨스를 “타락한 자아 이상(ego-ideal)”의 투영으로 정의했지만,²⁴⁾ 그렇게만 두 영화를 규명하긴 어려워 보인다. 여기서 논의의 직접 대상으로 다루진 않지만 엇비슷한 2010년대 시기 한국과 중국에서 주목받은 〈4등〉(정지우, 2015), 〈나의 아들에게〉(왕 샤오슈아이, 2019) 등 주요한 작품들도 비슷한 주제의식의 대표작으로 묶어 포함시킬 수 있는데, 이 영화들 모두 한 가지 입장만으로 해석되지 않는 복잡성의 부모의 가족 로맨스를 보여준다는 공통점도 생각해 볼 지점이다. 이와 관련하여 정신분석학적 입장에서의 논의들이 우선적으로는 유의미한 설명을 제공한다. 부모의(혹은 부성적) 가족 로맨스를 정상적 가족 로맨스로부터의 탈선으로 간주하고 “무의식적 부모의 열망”의 격심한 개입을 자녀 발달 형성의 저해 요인으로 평가하는 것이다.²⁵⁾

그러나 고레에다 히로카즈와 청몽홍의 두 작품에서 부성의 재현은 각별하게 ‘동아시아적’ 문제의식을 꺼안고 있다고 보인다. 이는 가족 로맨스에 대한 이론적 이해로 접근하면서도, 동시에 세대적 차원의 정신문화적 풍경으로 읽어낼 가능성도 함께 들여다보아야 할 문제일 것이다.

III. 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉에 나타난 동아시아적 가족 로맨스

1. 아버지들의 부성적 가족 로맨스

고레에다 히로카즈와 청몽홍은 가족의 정의에 대한 질문을 다룬 영화들을 꾸준히 만들어왔다. 두 감독의 각기 2010년대 영화들 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉은 아버지의 아들을 향한 시선을 전면에 내세운 가족 영화라는 특징을 보여준다. 따스한 뉘앙스의 휴먼 드라마(〈그렇게 아버지가 된다〉)와 어둡고 우울한 서스펜스극(〈아호, 나의 아들〉)의 차이에도 불구하고 아버지와 아들의 관계를 내밀하고 풍부한 시선으로 조명한다.

우선, 고레에다 히로카즈의 〈그렇게 아버지가 된다〉는 출산 병원에서 아이가 바뀌었다는 사실을 알게 된 두 가족의 이야기이다. 도쿄의 한 중산층 가족과 교외에 낡은 전자상회를 운영하는 다른 한 가족이 그들이다. 이 시점에 아이들은 제각기 가정에서 6년간 무탈하게 살아왔기에, 과연 두 아이를 바꿀 것인가란 질문을 두고 혈연과 기른 정(“피”와 “시간”²⁶⁾)사이 고민에 빠진 두 가족은 왕래를 시작하게 된다. 영화는 자연스럽게 두 가족의 모습을 교차로 보여준다. 우선 도쿄 가족은 겉으로 조화로운 핵가족으로 보인다. 하지만 가장인 료타는 건축가 경력을 아버지 역할보다 우선시하여 가족의 일상적 삶에는 부재한 모습이다. 상대편 가족의 아버지 사이키는 시간적 여유가 많고 어린 자녀들과 목욕을 함께 할 정도로 애정 넘치고 친근한 환경을 만들어낸다. 이처럼 영화에서 두 아버지는 재정적·물질적 안정, 그리고 시간과 돌봄의 가치라는 두 대조

24) Kaplan. Op. cit., p. 196. 이 같은 정의에 부합하는 것으로 오히려 〈스카이 캐슬〉 같은 드라마가 떠오른다.

25) Ibid., p. 196.

26) 고레에다 히로카즈(Koreeda Hirokazu). 『영화를 찍으며 생각한 것』. 바다출판사(2016), 390쪽.

적인 가족 역학을 각자 대변하게 된다.

그중 성공한 건축가 료타는 ‘누구를 자신의 아들로 삼을 것인지’ 그 누구보다 고민하며 갈등을 겪는 인물이다. 그는 키운 아들보다 낫선 타자인 친자가 여러 면에서 더 이상적인 아들일 수 있다는 판단에 이르는데, ‘아이 교환’은 료타가 아버지로서 아들에게 투영한 가족 로맨스, 즉 부성적 가족 로맨스의 욕망 실현과 중첩되어 나타난다는 점에서 흥미롭다. 그의 강렬한 부성적 가족 로맨스는 실제적 아들에 대한 갈구보다는 이상적인 아들에 대한 회구 때문일 것이다. 이 영화가 료타의 부성적 열망에 관한 이야기라는 것은 아이 바뀜으로 인한 소동이 일기 전 도입부에서부터 드러난다. 그는 자신이 나온 명문 사립초등학교에 아들 케이타의 입학 여부를 결정짓는 인터뷰에서, 면접관의 질문에 아들이 자신과 달리 승부욕이 없다고 말한다. 피아노 레슨을 힘들어하고 경쟁심이 없는 케이타는 “너무 착하면 손해인 세상”에서 자기를 닮지 않아 걱정스러운 아들이다. 게다가 케이타가 자신의 친아들이 아니란 이야기를 듣자 “역시 그랬던 거군!”이라고 내뱉는 것과 같이, 그는 케이타를 아들로써 부족하다고 생각하면서 자신의 이상에 미치지 못하는 것에 불만을 느끼고 있음을 드러낸다.

‘현실 속’ 아들에 만족하지 못하는 아버지의 서사는 〈아호, 나의 아들〉의 가족 드라마에서도 중심적 역할을 한다. 청몽홍 감독의 〈아호, 나의 아들〉은 타이페이에서 운전 강사로 일하는 아원을 중심으로 그의 두 아들 아하오와 아호, 그리고 아내이자 미용사인 친의 이야기를 그린다. 영화의 이야기는 둘째 아들 아호가 친구의 행동으로 한 아이의 손이 절단되는 사건에 휘말리면서 시작된다. 아호가 기소되어 재판정에 서게 되자, 아버지 아원은 아들의 선처를 호소하기는커녕 오히려 소년원 수감을 지지하는 발언을 한다. “부모인 저희가 자식 교육에 실패했습니다. 앞으로 성공할 일은 없으니, 녀석이 교환을 얻도록 가뉘주시면 좋겠군요”라는 그의 말이 아호의 눈시울 붉어진 얼굴의 클로즈업 위로 흘러나오는 것이다. 평소 운전학원 수강생들이 물어볼 때마다 아원은 늘 아들이 하나밖에 없다고 말하는데, 여기서 그가 언급하는 아들은 모든 면에서 아호와 대조적이며 의대 진학을 목표로 공부하는 모범생 첫째 아하오를 일컫는다.

이러한 아버지 아원이 투영하는 부성적 가족 로맨스는 두 극단으로 나타나는데, 이상적인 아들을 숭배하는 한편으로는 부정적인 아들을 상징적으로 죽이는 것이다. 아호를 위한 증언을 거부한 직후, 그가 아하오를 입시학원으로 찾아가는 장면이 대표적이다. 그는 아하오에게 학원비를 내주며, “순간을 잡고 길을 정해라”라는 문구가 적힌 자신이 일하는 운전학원 다이어리를 건네주기도 한다. 반면에 이와 대조적으로, 아호가 연루된 사건으로 손이 잘린 아이 아버지가 자신을 찾아오자 그는 책임을 부인하며 합의금 보태주기를 거부한다. 게다가 그는 아호의 임신한 고등학생 여자친구가 갈 곳이 없어 아호의 빈 방에 머물게 되었을 때, 아내나 큰아들과 달리 그녀의 존재를 인정하지 않는 유일한 가족 구성원이기도 하다. 그에게 있어 아하오가 이상적인 아들의 전형으로 존재한다면, 아호는 이상적 가족초상에 없는 존재로 치부되는 것이다.

2. 열망 상속 VS 양육의 이데아: 유교적 아버투스와 신자유주의적 주체로서의 부성

〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉에서 아버지들이 부성적 가족 로맨스를 강렬하게 투영하는 것은 세대적 초상을 반영한 것으로 볼 수 있다. 현재 “가족위험 시대”의 도전을 받지 않는 가족은 없다고 할 것이다.²⁷⁾ 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉에서 일본 포스트-고도 성장기를 살고 있는 아버지²⁸⁾, 그리고 동시대 대만인의 “귀속감 불안”²⁹⁾을 공유하는 아버지라고 하는 각자의 국가적 맥락도 부성의 재현적 측면들에 기여한다. 게다가 동아시아 국가의 가족은 “압축적 근대화” 과정을 거쳐 오면서, 가족 중심적 삶은 그러한 근대화 과정을 투영하며 한편으론 그것에 공모적인 관계를 유지하는 “미시적 기초”로 기능해온 측면을 강하게 드러내어왔다.³⁰⁾

이러한 과정에서 동아시아 가족은 삶의 질이 투사된 거울 효과의 장과 같았다 할 것인데, 이는 유교주의적 가부장제에 뿌리를 둔 가족주의와 서구적 근대화가 동반한 핵가족화 등이 복잡하고 다면적으로 얽히며 형성되어온 것이다. 주로 가족은 발전주의 사회에 최적화된 운명공동체로서 그 역할이 강조되어 왔지만, 가정 내부의 삶은 사적영역으로 괄호 쳐지면서 부모와 자녀를 둘러싼 관계에 관한 논의는 오히려 활성화되지 못했던 측면이 두드러진다. 친밀감이나 정서적 유대에 대한 욕구라든지, 가족과 관련된 양육의 문제는 제대로 논의의 수면 위로 표출되지 않았던 것도 분명한 사실이다. 이에 가족 내부 민주주의에 관해 고찰한 논의들은 이러한 동아시아 가족이 형태적 근대성에도 불구하고 내용적 근대성의 지체가 공존해 왔다고 지적해 온 것이다.³¹⁾

동시대 가족의 변모는 이성애적 규범가족이나 핵가족 모델을 벗어나 가족의 틀이 연성화되거나 해체, 재구성되는 징후를 드러내고 있지만, 동시에 가족은 글로벌 자본주의의 확산과 고착화된 신자유주의 체제라는 지배적 흐름으로부터 자유로울 수 없는 상황에 놓여 있다. 만성적 고용 불안, 가족의 방패막 역할 부재, 삶의 문법이 된 시장 논리의 전면화 등이 동아시아 가족의 가부장성 안에 작동하는 것이다. 따라서 이러한 맥락에서 〈그렇게 아버지가 된다〉의 아버지 료타가 매번 “미션”을 주는 것, 〈아호, 나의 아들〉의 아원이 아들들에게 “순간을 잡고 길을 정해라”를 명언으로 삼으라고 훈계하는 것을 읽어낼 수 있다. 영화 속 두 아버지는 가족 내에서 교사(또는 교육의 제공자)이자 훈육자로 자리매김하려 한다. 아버지는 유교적 신자유주의 주체로서 양육의 프로그램을 수행하는 부성으로 재현되며, 가족 내 여성인 어머니의 역할은 양육 프로그램에서 괄호 쳐지는 모습이 공통적으로 드러나는 것이다.

이 같은 부모 프로젝트, 또는, 부권적 가족 로맨스는 세대적 풍경으로 체화된 다분히 복합적

27) 김혜영. “‘동원된 가족주의’의 시대에서 ‘가족 위험’의 사회로.” 『한국사회』. 17.2., 2016), 24쪽

28) 정수완. 앞의 논문, 151쪽. 1990년대 이후 일본 사회의 급격한 우경화와 내셔널리즘의 맥락에서 고레에다 히로카즈의 영화들을 분석한다.

29) Fan, Op. cit., p. 389.

30) 장경섭. 『가족·생애·정치경제: 압축적 근대성의 미시적 기초』. 창비(2009).

31) 김혜영. 앞의 논문, 35쪽.

열망을 드러낸다는 점에서 주목할 만하다. 이는 유교적 아버투스에 여전히 내재한 교육 중시 경향, ‘우리가 다 같이 잘 되어야 한다’라는 가족주의, 그리고 동아시아 무한경쟁 사회 특유의 교육을 통한 높은 상승 열망 등을 다소 투명하게 재현하고 있는 것이다. 이 지점에서 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉은 중요하고 공통된 하나의 문제의식을 제기한다. 바로, 아버지들이 전시하는 부성적 가족 로맨스가 후세대의 열망 상속에 대한 욕구를 강하게 드러내면서, 결과적으로 아들들의 정상적인 가족 로맨스 실현 가능성을 차단한다는 점이다. 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉 속 자녀는 자율적, 주체적 가족 로맨스를 펼칠 가능성을 부권에 의한 열망 상속으로 인해 억압당하는 주체로 볼 수 있다. 이 과정은 일견 훈계하고 인도하는 양육의 과정으로 보일 수 있지만, 실상은 신자유주의적 주체의 불안을 재생산하는 열망의 상속에 불과하며 이는 실패한 양육, 혹은 양육의 좌절로 나타난다는 점이 공통으로 지적된다.

우선, 〈그렇게 아버지가 된다〉에서 료타는 “시간”보다는 “피”를 선택하여 친자 류세이를 데려오기로 한다. 이는 유교적 가족주의의 흔적을 보여주는 대목으로서, 료타도 실은 이같이 체화된 사고의 풍경을 떨쳐내지 못한 인물이다. 과거에 그는 재혼한 아버지의 부인이 자신과 형을 키워 주었음에도 한 번도 어머니라고 부르지 않았던 것이다. 노름에 빠져 가정을 소홀히 한 그의 부친은 아버지가 양육에 관심을 가지지 않던 윗세대의 한 전형을 보여준다. 부성과 돌봄이 상호 배타적인 것으로 인식되던 시대의 원형적 아버지,³²⁾ 즉 권위적이고 무뎠던 부친에 대한 서운함과 의식적 거부는 료타가 왜 자신의 아들에게 그토록 부성적 가족 로맨스를 투영하는 것인지 보여준다. 한편, ‘아이 교환’의 우여곡절 과정은 료타와 사이키 가족의 계층성을 대비시키는데, 그는 자신의 생계부양자로서 능력과 계층세습에 대한 신자유주의적 주체로서의 열망도 끊임없이 의식한다. 료타가 류세이를 데려오려는 것은 자신이 획득한 사회적·재정적 자원의 대물림과, 모교 사립초등학교 장면에서 보듯 학력 자본의 세습에 있다는 사실이 응시된다.

그러나 〈그렇게 아버지가 된다〉는 어린 케이타와 류세이의 재현을 통해 이러한 상승지향적인 부권적 열망이 어떻게 부정적으로 상속되는지 보여주려고 하며, 이로써 양육의 진정한 이데아란 무엇인가에 대한 성찰의 통로를 열어둔다. 비록 유년기일지라도 아이들의 가족 로맨스가 어떻게 좌절되는지 직시한다는 점은 흥미롭다. 초등학교 면접에서 케이타는 가장 행복한 기억이 아버지와 캠핑장에 가서 연을 날렸던 것이라 말한다. 사실 이 말은 진실이 아니며 입시학원에서 가르쳐 준, 아버지의 열망을 내면화한 말에 불과하다. 이는 부모의 가족 로맨스에서 역기능으로 지적되는 자녀의 “위장 콤플렉스”(impostor complex)가 발휘되는 순간으로 볼 수 있다.³³⁾ 말하자면, 그는 순종하는 아들인 동시에 아버지의 이상적인 아들이 되기 위해 스스로의 자율적 가족 로맨스를 억제하고 “아버지의 얼굴을 한” 아들인 것이다.³⁴⁾ 억눌렀던 케이타는 면접장 밖으로

32) 이 같은 윗세대 아버지의 전형으로 고레에다 히로카즈의 〈걸어도 걸어도〉에서 같은 이름의 주인공 료타의 은퇴한 의사 아버지가 등장한다.

33) Kaplan, Op. cit., pp. 193-194.

34) Ibid., p. 194.

나가 비닐 풍선을 날리며 비로소 아이다운 자유를 느끼지만, 이내 아버지를 기쁘게 하기 위해 지루한 피아노 연습을 참아내며 비슷한 모습들이 반복된다. 반면에 류세이는 ‘아이 교환’을 끝낸 후 료타의 집에 와서 “왜?”(왜 료타의 집에 살아야 하며, 왜 그와 아내 미도리를 아빠, 엄마라고 불러야 하는지 등등)를 연발한다. 그의 솔직한 행위는 사이키 가족의 자유로운 양육의 결과이거나 또는 친부 료타의 기질을 닮은 것일 수 있지만, 더 중요한 것은 이를 통해 케이타가 얼마나 아빠를 거스르지 않으려 노력했는지, 혹은 “위장했는지”를 역설적으로 보여준다는 점이다. 이는 마치 1990년대 영화 <결혼 피로연>에서 장교 출신의 아버지와 그 앞에서 게이 정체성을 위장하는 대만 유학생 아들의 이야기가 그려낸 동아시아 가족의 분위기를 연상시키는 것으로, 일본 중산층의 유년기 아이를 배경으로 2010년대에 변주되는 유사한 ‘아빠의’ 가족 로맨스를 연출한다.³⁵⁾

그렇다면, <아호, 나의 아들>에서 부권적 열망의 상속이 초래한 결과는 한결 더 치명적인 충격적 사건을 통해 묘사된다. 사실 <아호, 나의 아들>에서 아버지 세대가 아들에게 투영하는 열망은 유교적 가족주의의 아버투스, 그리고 신자유주의적 주체의 흔들리는 불안이 뒤엉켜 있는 것으로 재현된다. 의대 진학이라는 목표를 세우고 이를 향해 아하오를 채찍질하는 것은 <그렇게 아버지가 된다>에서 료타의 재현과도 유사하다. 하지만 <아호, 나의 아들>에서 아버지 아원은 뚜 웨이밍(Tu Weiming)이 말하는 “유교적 인간”, 즉 끊임없이 수양하고 극기하는 주체로서 역설적으로 전통 사회에서보다 후기 산업자본주의 체제의 무한경쟁 사회에 더 적합하게 체화된 인간상³⁶⁾임이 강조된다. 아원의 양육은 일견 동아시아 경쟁사회의 숙명 같은 자녀세대 계층상승 프로젝트의 초상을 드러내지만, 한편으로 “내가 뭘 어찌겠어, 운전강사일 뿐인데”라는 그의 입버릇 같은 말에서 드러나듯이 사회·경제적으로 위태로운 신자유주의적 존재의 불안을 열망 상속을 통해 해소하려는 욕망이 동시에 발현하는 것이다.

그러나 아하오는 어느날 밤 아파트 건물에서 뛰어내려 자살로 생을 마무리 지으면서, 독립적인 ‘나’를 인정하지 않는 가족주의와 상승지향적인 부권적 열망에 편승하기를 거부한다. 예고 없이 찾아온 아들의 죽음으로 인해 아원의 부성적 가족 로맨스(늘 아들은 하나뿐이라고 말하던 그의 ‘가족 소설’)은 현실이 되어버린다. 죽기 전 아하오는 자신이 사마광의 일화를 재해석한 이야기를 갖 만남을 시작한 여자친구에게 들려준다.

아하오 사마광이 어릴 때 물 담긴 항아리를 깨트린 얘기 알아?
 여자 친구 아. 사마광이 항아리를 깨서 물에 잠긴 아이를 구한 얘기 맞지?

35) 집안의 대를 이어줄 이상적인 아들을 원하는 유교적 아버지가 펼치는 <결혼 피로연>에서의 부성적 가족 로맨스는, “너무 착하면 손해인 세상”에서 상승지향적인 자신과 똑같은 아들을 욕망하는 료타와 중첩되는 지점이다. 이 두 영화는 모두 아버지에 대한 아들의 사랑을 확인하는 것으로 부성적 가족 로맨스가 완성된다는 점에서 공통점을 지닌다.

36) 뚜 웨이밍(Tu Weiming). 『문명들의 대화』. 휴머니스트 (2006).

아하오 아니, 사실 원래 이야기는 이래. 사마광이 아이들이랑 숨바꼭질을 하고 있었는데 그가 솔래였어. 친구들을 다 찾은 후에 사마광이 말했지, '한 명이 아직 없어'. (...) 얼마 후 마침내 나무 아래에 큰 물항아리가 있는 걸 발견해서 아이들이 소리쳤지, '저 안에 있을 거야'. 하지만 사마광만 움직이지 않았어. 그는 바위를 집어 항아리를 쳤고, 결국 항아리가 깨졌지. 물은 나오지 않았지만 다들 경악했지. 왜냐하면 한 아이가 항아리의 컴컴한 구석에 앉아 밖을 응시하고 있었거든. 그 아이가 누군지 알아? 사마광 자신이었어.

이는 '파옹구우'(破甕救友)의 우화에서 어린 시절 사마광이 친구를 구출한 결단에 관한 잘 알려진 이야기를, 우울한 내면의 거울을 간직한 타자화된 아이의 자기 서사로 바꾸어 버린 것으로 볼 수 있다. 또한, 이 장면은 송대 유학자 사마광의 경구를 설명하는 입시학원 교사에게 아하오가 "선생님은 이것을 믿으세요?"라고 말해 교실에서 쫓겨난 후의 일이다. 파옹구우에서 기회를 잡는 결단력의 강조는 아버지 아원의 "순간을 잡고 길을 정해라"라는 신조와 의미상 중첩된다는 점에서 볼 때 아하오는 전통적인 유교적 인간형으로서의 아버지를 거부하는 것으로 볼 수 있다. 한편, 이러한 아원이 신조로 삼은 격언은 1960년대와 70년대 대만의 국민당 국가 이데올로기와 일치한다는 것을 토니 레인즈(Tony Raynes)는 지적한다.³⁷⁾ 이는 영화의 <태양>이란 영어 제목이 대만 국기를 연상시킨다는 점³⁸⁾과도 연동되면서 아원이 상징하는 대만 사회의 과거 이데올로기가 현재 양육의 이데아와 맞지 않다는 비판의 지점을 제기한다.

이 영화의 원제(<阳光普照>)는 '햇빛이 널리 비추다'라는 의미를 가진다. <태양>(A Sun)이란 영어 제목은 '아들'(a son)로도 발음되기에 이 영화의 제목은 태양과 아들을 동시에 뜻하는 중의적 표현일 수 있다. 실제로 아하오는 여자친구에게 보내는 편지에 햇살이 늘 비추는 곳에 있는 게 힘이 든다고 쓴다. 아버지에 의해 투영된 가족 로맨스의 시나리오 속에서 이상적인 아들로 존재했지만, 그 부성적 열망을 체화해야 (즉, "위장해야") 한 상황은 그늘 없는 햇빛 한가운데 서 있는 것과 같았다고 은유하는 것이다. 동아시아 사회에서 흔한 풍경인 입시학원 내부의 장면에서, 아하오가 앉아 있는 모습이 줌아웃 되면 것처럼 열망을 상속 받았을 수백 명의 아이들이 한 대형 교실에 밀집되어 있는 전경이 섬뜩하게 드러난다. 그리하여 이러한 양육의 적나라한 실패의 지점으로까지 끌고가 가족위기의 초상을 보여준다는 점에서 영화는 부성적 가족 로맨스와 그로 인한 부권적 열망 상속의 허상을 제기하고 있다.

37) Tony Raynes. "A Sun follows a Taipei family through thunder and loss." *Sight and Sound* 31: 3 (Apr 2021), p.62. "이러한 유교적인 모토는 정부의 영화 스튜디오에서 제작한 수많은 '개선적' ('improving') 멜로드라마에 반영되었다."

38) 영화의 다수 해외 리뷰들은 이 지점을 지적한다. 그 하나의 예로 James Marsh ("A Sun film review: grief and violence in slow-burn Golden Horse awards winner." *South China Morning Post* (10 Apr 2020) <https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3079224/sun-film-review-grief-and-violence-slow-burn-golden-horse>(검색일: 2024.8.20.))를 볼 것.

IV. 결론을 대신하며: 동아시아적 가족 로맨스의 성공과 실패

이 글은 동아시아 가족 영화에서 부성적 가족 로맨스가 어떻게 기입되는지 살펴보기 위해 〈그렇게 아버지가 된다〉와 〈아호, 나의 아들〉을 비교적인 시선으로 읽어내고자 했다. 아직 미완성의 글임을 밝히며, 결론을 대신해 두 영화에서 중심적 테마를 구성하는 부성적 가족 로맨스가 평행 세계처럼 이어지다가 각기 다른 방향으로 분화되는 지점을 말해보고자 한다.

〈그렇게 아버지가 된다〉에서 료타는 자신이 키운 아들 케이타의 카메라에서 자기 사진들을 발견하게 된다. 이는 아들의 사랑을 깨닫고 ‘아이교환’이 착오였음을 인식하는 계기가 된다. 일반적으로 가족 로맨스 서사가 이상적인 대상을 추구하다가 현실 대상의 진정성을 깨닫고 가족으로 돌아가는 과정을 그린다고 할 때 이 영화의 부성적 가족 로맨스는 성취되는 결말로 마무리되는 셈이다. “그 아이는 나를 사랑한 거였어!”라는 료타의 대사는 “역시 그랬던 거군!”이라는 이전에 했던 말을 교정한다. 하지만, 〈아호, 나의 아들〉에서 아버지의 부성적 가족 로맨스는 완성되지 못하는 여정을 밟는다. 아원은 죽은 아하오가 나오는 꿈을 꾸 후, 꿈 속의 실제 거리를 찾아 나섰다가 아호를 발견한다. 아원은 갓 출소한 아호의 옛 친구가 그를 협박한다는 사실을 알게되고, 그들을 미행하다가 아들을 위해 살인을 저지른다. 이로 인해 아호는 삶의 기회를 얻게 되지만, 아버지에게 사랑을 고백하며 그를 가정으로 복귀시키는 일은 일어나지 않는다.

결론적으로 이 두 영화에서 부성적 가족 로맨스는 아버지의 성장담(bildungsroman)을 그려낸다고 볼 수 있다. 이 아버지들의 부권적 열망은 유교적 가족주의의 아비투스¹와 신자유주의적 주체의 불안에서 비롯되는 것임이 영화에서 드러난다. 두 영화는 그들이 열망 상속의 집착을 버리고, 양육의 의미는 이상적인 아버지를 그리는 아들의 가족 로맨스를 채워주기 위해 노력하는 모습에 있다는 것을 깨닫는 과정을 그려낸다. 〈그렇게 아버지가 된다〉에서 료타가 케이타를 데리고 사이키 가족의 전자 상회로 들어가는 마지막 장면은 공동체적으로 재구성되는 ‘가족 이후’의 가족을 생각하게 한다면, 〈아호, 나의 아들〉의 마지막에서 가족 초상에는 아버지의 모습은 들어있지 않으며 이때 아호는 어머니의 아들로 돌아가는 모습을 보인다.

필모그래피

- 〈결혼 피로연〉(The Wedding Banquet, 이안(Ang Lee), 1993)
 〈그렇게 아버지가 된다〉(Like Father, Like Son, 고레에다 히로카즈(Koreeda Hirokazu), 2013)
 〈나의 아들에게〉(So Long, My Son, 왕 샤오슈아이(Xiaoshuai Wang), 2019)
 〈네 번째 초상화〉(The Fourth Portrait, 청몽홍(Chung Mong-Hong), 2010)
 〈노면주차〉(Parking, 청몽홍(Chung Mong-Hong), 2008)
 〈심플 라이프〉(A Simple Life, 허안화(Ann Hui), 2011)
 〈아호, 나의 아들〉(A Sun, 청몽홍(Chung Mong-Hong), 2019)
 〈어느 가족〉(Shoplifters, 고레에다 히로카즈(Koreeda Hirokazu), 2018)
 〈의사〉(Doctor, 청몽홍(Chung Mong-Hong), 2006)
 〈일로순풍〉(Godspeed, 청몽홍(Chung Mong-Hong), 2016)
 〈일로 일로〉(Ilo Ilo, 안소니 쉐(Anthony Chen), 2013)
 〈4등〉(정지우, 2015)

참고문헌

- 김혜영. “동원된 가족주의’의 시대에서 ‘가족 위협’의 사회로.” 『한국사회』 . 17.2 (2016), 3~44쪽.
 문관규. “동아시아 영화 작가의 디아스포라적 경향과 트랜스 로컬 시네마의 가능성.” 『민족미학』 . 12.2 (2013), 289~318쪽.
 박민수. “증명홍(鍾孟宏) 영화에 나타난 가족서사 연구.” 『중국학』 . 85 (2023), 333~351쪽.
 박은지. “1997년 아시아 경제 위기의 경험과 가족해체의 드라마: 〈일로 일로〉와 〈심플 라이프〉를 중심으로.” 『아시아영화연구』 . 15.1 (2022), 177~207쪽.
 송선호. “고레에다 히로카즈의 영화에서 치유의 가족에 내재된 '영속성(永續性)'에 관한 연구.” 『문화와융합』 . 41.6 (2019), 235~264쪽.
 신현선. “가족 개념의 변화, '정상가족'에서 '포용가족'으로-고레에다 히로카즈의 [좁도둑 가족] 을 중심으로.” 『비교일본학』 . 45 (2019), 149~168쪽.
 이윤주. “현대 일본영화를 통해 본 가족규범의 변용-고레에다 히로카즈(是枝裕和)의 영화를 중심으로.” 『일본어문학』 . 83 (2018), 611~630쪽.
 장경섭. 『가족 · 생애 · 정치경제: 압축적 근대성의 미시적 기초』 . 창비(2009)
 정수완. “고레에다 히로카즈(是枝裕和) 영화에 나타난 가족의 의미 연구.” 『씨네포럼』 . 19 (2014), 139~167쪽.
 최영희, 문현선. “동아시아 여성영화의 모성신화와 문화 번역: 한국 영화 〈미씽: 사라진 여자〉(2016)와 리메이크 중국 영화 〈너를 찾았다〉(2018)의 서사 분석을 중심으로.” 『중국지식네트워크』 . 18.18 (2021), 269~309쪽.

Berry, Chris. *China on Screen: Cinema and Nation*. Columbia Univ. Press (2006).

Chang, Ivy I-chu. *Taiwan Cinema, Memory, and Modernity*. Springer (2019).

-
- Fan, Victor. "Godspeed (2016): Memories, Transindividuation and Becoming Taiwanese", in Yeh, Emilie Yueh-yu et al. (eds.). *Thirty-two New Takes on Taiwan Cinema*. Univ. of Michigan Press (2022).
- Frued, Sigmund. 지그문트 프로이트. "가족 로맨스." 『성욕에 관한 세 편의 에세이』. 열린책들 (2003), 197~204쪽.
- Kaplan, Linda Joan. "The concept of the family romance." *Psychoanalytic Review* 61: 2 (1974), pp. 169~202.
- Koreeda, Hirokazu. 고레에다 히로카즈. 『영화를 찍으며 생각한 것』. 바다출판사(2016).
- Lin, Chihho. "At the Intersection of Cinema, Photography, and Painting." in Paul G. Pickowicz & Yingjin Zhang (eds.). *Locating Taiwan Cinema in the Twenty-First Century*. Cambria Press (2020).
- Marsh, James. "A Sun film review: grief and violence in slow-burn Golden Horse awards winner." South China Morning Post (10 Apr 2020). <https://www.scmp.com/lifestyle/entertainment/article/3079224/sun-film-review-grief-and-violence-slow-burn-golden-horse> (검색일: 2024.8.20.)
- Raynes, Tony. "A Sun follows a Taipei family through thunder and loss." *Sight and Sound* 31: 3 (Apr 2021), pp.62-63.
- Robert, Marthe. 마르트 로베르. 『기원의 소설, 소설의 기원』. 문학과지성사(1999).
- Wang, Wan Jui. "The Legacy of New Wave: Focusing on the case of The Furthest End Awaits." *INContext: Studies in Translation and Interculturalism* 4: 1 (2024), p. 156.
- Weiming, Tu. 투 웨이밍. 『문명들의 대화』. 휴머니스트(2006).
- Wilson, Bernard. & Osman Aishah Sharifah (eds.). *The Asian Family in Literature and Film: Changing Perceptions in a New Age-East Asia*, Vol. 1. Palgrave Macmillan (2024).
- Zhao, Xing. "From Paterfamilias to Pariah: Identity Negotiations in the Landscape of Taiwan Cinema and The Fourth Portrait." *The Asian Family in Literature and Film: Changing Perceptions in a New Age-East Asia*, Vol. I. Palgrave Macmillan (2024), pp. 209~233.

섹스와 폭력, ‘공통성’의 자원들 :1970년대 아시아 익스플로이테이션 영화를 중심으로

이영재

성균관대학교 비교문화연구소

1. 여감방 영화, 1970년대적 ‘공통성’의 한 지표

1972년 일본의 영화회사 도에이(東映)는 <여수 701호/사소리 女囚701号/さそり>(이토 순야)를 공개, 흥행에서 성공을 거두었으며 시장에서의 이 뜨거운 반응의 결과 곧 시리즈화되었다. 이 시리즈는 1960년대 임협 영화로 일본 영화산업의 위기를 돌파해 간 도에이가 임협 영화의 종결 이후 찾아낸 가장 성공적인 여성 액션영화였다. 포스트 1968이라고 할 수 있을 1970년대 이후 일본의 첨예한 정치 지형의 반영이기도 한 <여수 701호/사소리>는 당시 전세계적으로 등장하기 시작한 새로운 영화 형태, 익스플로이테이션(exploitation) 영화의 하위 장르 중 하나인 여감방 영화, WiP(Women in Prison) 영화였다.¹⁾

1973년 홍콩의 쇼브라더스는 또 한편의 WiP 영화 <여집중영 女集中營>(웨이치홍)을 제작하였다. 신생영화사 골든하베스트가 이소룡 영화로 전세계적인 붐을 일으키고 있던 당시 이소룡-골든하베스트가 구사하는 트랜스내셔널 액션영화에 대한 대항책으로 쇼브라더스가 제작한 이 영화는 WiP 영화의 전세계적인 트렌드에 접속함으로써 이소룡 영화가 그러한 것처럼 글로벌한 관객들에게 어필하고자 한 것이었다.

<여집중영>은 1973년 말 <여감방>이라는 제목으로 한국에서 개봉하였다. 신상옥의 신프로덕션과 쇼브라더스의 합작영화로 선전된 영화 <여감방>은 12만 5천 명의 관객을 동원, 대히트를 기록하였다.¹⁾ 이 영화의 성공은 일련의 한국산 WiP 영화가 제작되는 데에 기폭제가 되었다. 1976

1) 미국, 프랑스, 이탈리아, 독일 각지에서 만들어진 여성 감방 영화는 남자 간수들과 여죄수(들)로 구성된 감옥이라는 강력한 위계 공간을 배경으로 함으로써 여성의 집단 누드, SM, 윤간, 레즈비언 성애까지 ‘자유자재’의 성적 표현이 가능했다. 이미 1960년대 말부터 제스 프랑코, 잭 힐, 게리 드 레온 등이 이 싸구려 영화 분야에서 ‘독특한’ 재능을 뽐내고 있었다. 한편, 일본 안에서 보자면 도에이에서는 이미 이시이 테루오(石井輝男)라는 기괴한 재능이 1968년 이후로 고문, SM, 문신, 신체 절단으로 가득 찬 영화를 찍어대고 있었다.(<도쿠가와 여자 형벌사 徳川女刑罰史>(1968), <이상성애기록 파렐치 異常性愛記録 ハレンチ>(1969), <메이지 다이쇼 쇼와 엽기여성범죄사 明治・大正・昭和 獵奇女犯罪史>(1969) 등) 즉 세계적 유행의 지역적 수용을 가능하게 할 기반이 마련되어 있었다는 이야기다.

1) <여집중영>→<여감방>의 한국에서의 구체적인 흥행 수치는 영화진흥위원회의 공식 통계를 참조 - <http://www.kobis.or.kr/kobis/business/stat/offc/searchOfficHitTotList.do>. 이 수치는 영진위 발간 『한국영화연감』의 흥행 기록을 따른 것이다.

년 신상옥은 신필름의 영화사 등록 취소 사건²⁾ 이후 합동영화사의 이름으로 〈여수 407호〉와 〈속 여수 407호〉를 완성하였다. 명백히 〈여감방〉의 흥행 성공의 여파 속에서 만들어졌으며, 〈여수 701호/사소리〉를 고스란히 본떠온 이 영화들은 신상옥이 북한에서 활동하기 이전 남한에서 찍은 마지막 영화이기도 하다.

WiP라는 익스플로이테이션 영화 중에서도 최하위 장르라고 할 수 있을 이 영화들의 아시아적 목록이 흥미로운 이유는 세 가지 때문이다. 첫 번째는 무엇보다 일본-홍콩-한국으로 이어지는 연쇄 그 자체이다. 이 영화들을 만든 영화사들, 그리고 여기에 관련된 면면들은 1960년대 이 지역에서 이루어진, 일본-홍콩-한국 커넥션에 깊이 연루된 자들이다.

1950년대 후반 이후 홍콩이 화교 자본 영화의 집결지로 떠올랐을 때 그 중심 역할을 한 것은 쇼브라더스였다. 쇼브라더스가 전 세계 화교 공동체를 대상으로 한 발신지로서 스스로를 성립시키면서, 글로벌라이제이션과 모더니제이션이라는 목표를 설정했을 때³⁾ 가장 중요한 참조 대상으로 삼은 것은 일본이었다.⁴⁾ 또 쇼브라더스는 60년대 신상옥이 구축한 국제 커넥션의 가장 중요한 대상이기도 하였다.⁵⁾

두 번째, 〈여수 701호/사소리〉-〈여집중영〉/〈여감방〉-〈여수 407호〉로 이어지는 연쇄에서 특히 주목을 요하는 것은 〈여집중영〉/〈여감방〉의 한국 시장에서의 성공이다. 1970년대 한국이라는 강력한 유신체제 아래에서 일어난 기형적 영화산업의 예, 소위 ‘위장 합작’이 어떻게 이루어졌는지를 보여주는 또 하나의 증거자료로 추가될 수 있을 이 영화가 거둬들인 성공은 한국 영화 시장이 70년대의 강고한 국가주의와 통제 정책에도 불구하고 세계 영화 시장 안으로 어떻게 편입해 들어갔는가를 보여주는 적절한 사례라고 할 수 있다.

세 번째, 신상옥의 〈여수 407호〉는 제목부터 〈여수 701호/사소리〉를 노골적으로 참조해 오고

2) 1975년 말 문공부는 신프로덕션의 영화 〈장미와 들개〉 예고편에 검열을 통과하지 않은 두 컷이 포함되었다는 이유로 신프로덕션의 영화업 허가를 취소하는 결정을 내린다. 「영화업계 부조리 된서리, 신프로 허가 취소의 충격과」, 경향신문, 1975. 11. 29.

이 과한 결정이 내려진 배경에는 그해 5월 신상옥이 연루된 뇌물 사건이 있었다. 신상옥과 태창흥업의 김태수가 문공부의 영화 관련 공무원들에게 뇌물을 수수한 혐의로 입건된 이 사건으로 신상옥은 법정구속까지 되었다. 신프로덕션에 대한 영화업 허가 취소라는 결정은 이 초유의 뇌물 사건의 파장 속에서 이루어진 것이었다. 신상옥은 이 일련의 사태에 정권 차원의 개입이 있음을 믿어 의심치 않았다. 이후 신필름이 기획하거나 제작 중이던 영화는 신상옥과 친밀한 관계를 유지했던 합동영화사의 이름으로 발표되었다. 신필름 허가 취소의 경위에 대해서는 다음 책을 참조. 조준형, 『영화제국 신필름-한국영화 기업화를 향한 꿈과 좌절』, 한국영상자료원, 2009, 179-187쪽

3) Poshek Fu, "The Shaw Brothers Diasporic Cinema", *China Forever*, edited by Poshek Fu, University of Illinois, 2008, pp.11-20 을 참조.

4) 쇼브라더스는 매우 적극적으로 일본으로부터 시스템과 기술을 도입하기를 원했으며, 실제로 활발한 인적-물적 자원의 도입과 더불어 정기적으로 일본에 자사의 영화 인력들을 유학시켰다. 〈여집중영〉의 감독 케이치홍(桂治洪)은 쇼브라더스가 파견한 일본 유학생 중의 한 명이었다.

5) 신상옥과 쇼브라더스의 관계는 단지 신필름과 쇼브라더스 사이에서 이루어진 두 편의 합작 스펙터클 시대극 〈달기〉(1964)와 〈대폭군〉(1967)의 사례로만 요약될 수 있는 것이 아니었다. 동남아시아 일대의 광대한 배급망을 보유한 쇼브라더스는 신상옥에게 있어 한국 영화산업의 물적 한계라고 할 수 있을 협소한 시장을 타개할 수 있는 출구이자 동시대 일본 영화의 경향을 흡수하고 인력들과 교류할 수 있는 우회로이기도 하였다.

있음에도 불구하고, 또 남자로부터의 배신-탈출-복수로 이어지는 유사 내러티브로 구성되어 있음에도 불구하고 〈여수 701호/사소리〉가 견지하고 있는 일본의 포스트 68적인 주제와 전혀 무관하다. 후술하겠지만 〈여수 701호/사소리〉의 격렬한 젠더 대립과 시스템에 대한 거의 절망적이라고 할 만한 폭력적 전복에의 기도는 우먼 리브(women's liberation)⁶⁾를 포함한 마이너리티의 등장이라는 70년대 초 일본의 사회운동이 도달한 새로운 전환점 혹은 무장투쟁에 경도되어 가던 학생운동의 어떤 정념과 정확히 일치하는 것이었다. 이 차이는 물론 1968이라는 세계사적 사건에 직접 커미트되어 있던 일본의 68과 무관한(더 정확히 말하면 부정적인 방식으로만 연루될 수밖에 없었던) 후기 식민 분단국가로서의 한국이라는 역사적 조건의 차이에서 비롯되는 것일 게다. 즉 이 두 텍스트 사이에는 공간적 시차라고 할 만한 것이 존재한다.⁷⁾

질문은 바로 여기에서 비롯된다. 한국과 일본, 한국 영화와 일본 영화 사이의 이 비대칭성에도 불구하고 어떻게 동일한 포맷의 영화가 등장할 수 있는가? 이 텍스트들 사이에서 공간적 시차는 어떻게 발현되는가? 왜 그것은 하필 섹스플로이테이션 영화의 하위 장르, WiP 영화에서 발견되는가? 이 영화들이 소구하고자 했던 관객은 과연 누구인가? 더 정확히 말하면 이 관객의 바운더리는 어디까지였는가?

〈여수 701호/사소리〉, 〈여집중영〉/〈여감방〉, 〈여수 407호〉로 이어지는 일본-한국-홍콩의 이 순환은 1960년대 이후 긴밀하게 연결된 이 세 지역 영화의 트랜스내셔널한 실천의 70년대 버전이라고 할 수 있을 것이다. 섹스와 폭력이라는 키워드를 공유하는 동시에 강력한 국가주의가 작동하는 한국 영화 산업 안에서 만들어진 〈여수 407호〉와 식민지 홍콩에서 만들어진 영화 〈여집중영〉은 배경을 일본 식민지 혹은 점령지로 옮김으로써 〈여수 701호/사소리〉의 격렬한 젠더 대립과 체제비판을 ‘민족주의적’ 정념으로 치환하는 ‘지역적’ 번안의 예를 보여준다. 이 사실은 이 트랜스내셔널한 연결이 동시에 각각의 장소의 관객들에게 소구하고자 할 때 어떻게 그 지역의 관객들에게 공유되는 ‘정동’을 동원하고 있는가를 잘 보여준다. 즉, 이런 류의 영화들을 분석하는 데에 있어서 ‘국제적’인 경향과 더불어 관객이라는 문제계가 제기하는 지역적 맥락을 재구성해 낼 필요가 있다.

6) 우먼 리브(ウーマン・リブ)는 1960년대 후반 미국을 비롯한 서구에서 격렬하게 불붙기 시작한 여성해방(women's liberation) 운동에 대한 일본식 영어이다. 이 용어 자체는 저널리즘적 명명에서 비롯되었다. 1970년 10월 21일, ‘그룹 싸우는 여자 <ぐるーぷ・闘うおんな>가 남성 없는 여성들만의 데모를 개최하면서 ‘운동’에 있어서의 여성의 지위라는 문제를 부각시켰으며, 이를 다룬 당시의 신문 기사들이 ‘우먼 리브’라는 말을 쓰기 시작하였다.

7) 분명 일본과 한국 사이에 놓여 있는 차이는 명백하다. 이를테면 1960년 ‘국민적’ 고양 상태를 이끌었던 안보 투쟁 이후 소강상태에 접어들었던 일본의 학생운동이 1960년대 중반 대학 분규의 형태로 재점화되었을 때 이를 일거에 정치운동의 영역으로 전환 시킨 것은 베트남전과 일본의 관계에 관한 질문이 대두되면서부터였다. 일본에 있어 이 전쟁은 미국-일본-한국을 엮는 군사 체제의 작동을 가시화시킨 것이자 전후 냉전 체제의 강화 결과 성립되었으며 이 체제 속에서 번영을 구가하던 전후 일본국가 그 자체를 질문해 내걸게 하는 것이었다. 반면 유일한 파병 국가 한국의 경우, 베트남전은 거의 전적으로 경제적 관점에서 포착되었으며, 그 속에서 이 전쟁의 모순 또한 해소되었다. 한국에서 베트남전의 당대적 의미망에 대해서는 다음을 참조. 박태균, 「한국군의 베트남전 참전」, 『역사비평』 80호, 역사비평사, 2007, 288-311쪽

2. 섹스와 폭력이라는 자원

1973년 싱가포르에서 열린 제18회 아시아영화제를 참관하고 돌아온 신상옥은 위기의 한국 영화가 “새로운 돌파구를 발견하지 못하면 재생할 길이 없다”라고 일갈한다.⁸⁾ 그에 따르면 “몇 년 전만해도 일본 영화와 함께 정상을 달렸던 한국 영화”가 “전근대적인 작품으로 관객으로부터 유리되는 인상은 참으로 영화산업에 안타까운 일”이 아닐 수 없다. 문제는 한국을 제외한 9개 수출품국의 영화들이 한결같이 “액션과 섹스물로 관객의 욕구를 충족시키는 방향”으로 제작된 데 반해 “우리나라에서 좋다고 출품한 작품은 기복이 없는 너무나 평범한 작품”이라는 데에 있다. 그는 “오늘의 관객은 평범하고 짜증이 나는 영화를 보려는 것이 아니고 액션이나 청춘이 불타오르는 충족 표현을 보려는 데 있는데 우리 여건은 이러한 것들을 제작하는데 너무나 많은 제약을 받고 있”음을 지적하며, “빠른 시일 내에 해외 진출의 돌파구를 열어줘야 한다”라고 강변한다.

신상옥이라는, 60년대 이후 한국 영화 산업의 최전선을 담당했으며, 공인된 국제통이 전하는 이 진단이 흥미로운 이유는 두 가지 이유 때문이다. 첫 번째, “액션이나 청춘이 불타오르는 충족표현을 보려는 “오늘의 관객”이라는 범주. 그들은 과연 누구인가?

1960년대 말에서 70년대 초 한국 영화 산업은 주지하다시피 심각한 위기에 봉착하였다. 1969년 절정에 달했던 영화 관객 수는 1972년에 이르면 2/3 수준으로 급감했으며, 1975년에는 전성기의 1/10 수준으로 내려앉았다. 신상옥의 언급이 있던 1973년 TV 수상기 보급 대수는 100만대를 돌파했다.⁹⁾ 이와 같은 수치가 보여주는 것은 단지 영화 관객의 감소라는 문제만이 아니다. 이는 관객 구성체라고 할만한 것이 완전히 변하고 있다는 것을 보여주는 동시에 그에 따라 영화의 위상 또한 바뀌고 있다는 것을 의미한다.

중장년 관객이 TV로 대거 이동한 이후 이 자리를 채운 것은 젊은 관객들이었다.¹⁰⁾ 1960년대 후반부터 가시화되기 시작한 산업화와 도시화의 여파는 도시 저임금 노동자라는 새로운 관객층을 급부상시켰으며¹¹⁾, 서울과 같은 도시 내부의 공간 재편은 이 관객들이 점유하는 새로운 공간

8) 「亞洲영화제를 보고, “邦畫제작에 새 돌파구를”」, 『경향신문』, 1973.5.26.

9) 영화 관객 수지와 한국에서의 텔레비전의 대중화에 관해서는 박기성, 『대중문화와 문화산업』, 평민사, 1992, 267-273쪽을 참조.

10) 이 경향은 한국만의 현상이 아니었다. UCLA 영화과 출신으로 1970년대 한국 영화의 세대교체를 이끈 하길중은 젊은 영화 관객과 영 시네마의 대두라는 이 전세계적인 현상에 민감하게 반응했다. “오늘날 동서양을 막론하고 영화 관객의 절대다수가 새 세대의 젊은 층이라는 것은 이미 알려진 사실이다. 한국의 경우 정확한 통계가 나와 있지 않지만, 1971년 미 AFI 집계에 의하면 미국 영화 팬의 86퍼센트가 16세에서 28세 사이임을 밝혔다.” 하길중, 「영화 미디어의 재발견」, 『영상시대』 1977년 여름 창간호(하길중, 『하길중 전집2 사회적 영상과 반사회적 영상』 기획 한국영상자료원·부산영화제, 한국영상자료원, 2009, 85쪽)

11) 1960년 130만 명이었던 도시 임금노동자의 숫자는 1970년 340만 명으로 늘어나고, 1980년대 중반에 이르면 800만 명으로 증가한다. 당시 도시로 유입된 인구의 절대 다수는 15세에서 29세 사이였다. 한국 노동계급의 형성을 재구성해 낸 구해근에 따르면 한국의 산업화 특징을 산업화 속도의 신속함, 농업을 희생시킨 도시 중심의 발달, 몇몇 공업도시로의 집중, 그 결과 나타난 한국 노동계급의 대단히 높은 동질성으로 파악한다. 구해근, 『한국노동계급의 형성』, 신광영 옮김, 창비, 2001, 49-78쪽

의 창출을 가능하게 했다.¹²⁾ 그렇다면 “액션이나 청춘이 불타오르는 층층 표현을 보러”는 “오늘의 관객”이란 바로 이러한 관객에 다름 아닐 것이다.

영화는 더 이상 일국 내의 보편 감각(이를테면 ‘국민’이라는 상정된 보편)에 소구하는 ‘국민문화’적인 것이 아니라 세대별/젠더별/계층별/지역별로 분화된 관객을 상정해야 했다. 60년대 이후 한국-홍콩-일본을 잇는 강력한 커넥션의 구축자이자, 동시대 누구보다 민감한 국제적 감각의 소유자였던 신상옥은 영화의 위상 변화를 절감하고 있었다.

두 번째, 그런데 이 위상의 변화, 더 정확히 말하면 관객의 변화에 따른 이 위상 변화란 일국 레벨에서 끝나는 문제가 아니었다. “한국을 제외한 아시아 각국의 영화는 액션과 섹스물로 관객의 욕구를 충족시키는 방향으로 제작되고 있다”는 전언이 의미하는 바는 단지 한국 영화가 얼마나 시대에 뒤쳐져 있는가를 의미하는 것이 아니었다. 이는 ‘액션과 섹스’라는 취향을 공유하는 국경을 넘어선 공통의 관객이 등장하기 시작했음을 의미하는 것이기도 하다. 과연 이 지역의 영화, 특히 신상옥 본인이 깊이 연루되어 있던 국제 커넥션의 두 축인 홍콩과 일본 영화와 이 영화들을 소구하는 관객은 그 이전과 비교해 완전한 질적 변화를 겪고 있는 중이었다.

홍콩의 경우, 이 변화를 만천하에 과시한 ‘사건’은 장철의 〈독비도 獨臂刀〉가 거둔 기념비적인 성공이었다. 장철 영화의 핵심인 싸우는 젊은 남성이라는 형상은 홍콩 사회의 사회적, 인구적, 산업적 변동과 연동되어 있는 것이었다.¹³⁾ 1960년대 후반 장철 영화를 비롯한 무협영화의 성공은 ‘홍콩인’이라는 자각(‘My City’)을 가진 젊은 관객들이 산업적으로 유의미한 대상이 되었음을 의미하였다.¹⁴⁾ 이들 ‘홍콩인’ 관객은 또한 산업화의 결과 형성된 대규모의 도시 노동자 계층을 이루는 자들이기도 하였다. 이와 같은 상황 속에서 텔레비전의 급속한 보급은 한국과 마찬가지로 관객 구성체에 변화를 일으켰다. 이전의 한족 중심의 문화민족주의와 관련되어 있던 시대극의 퇴장과 더불어 70년대 초에는 무협·무술영화로의 완전한 방향 전환이 이루어졌으며 여기에 섹스플로이테이션 영화가 추가되었다.¹⁵⁾

한국과 홍콩에 비교하자면 일본은 이러한 변화를 1960년대 초반부터 겪었다. 1959년 최정점에 달했던 일본 영화의 관객 수는(11억 2천7백만) 1965년 무렵 1/4 수준으로 급감하였다.¹⁶⁾ 도에이를 주축으로 만들어진 임협 영화는 이 변화의 직접적 산물이었다. ‘블루칼라 노동자와 학생’

12) 여기에서 염두에 두고 있는 것은 1970년 이후 부심 및 주변부 지역의 재개발 숫자의 빠른 증가 현상이다. 이길성, 이호걸, 이우석, 『1970년대 서울의 극장산업 및 극장문화 연구』, 영화진흥위원회, 2004 참조.

13) 홍콩영화와 산업적, 인구적 변동 사이의 관계에 대해서는 다음을 참조. Teresa Ma, “Chronicles of Change: 1960s-1980s”, *Changes in Hong Kong Society Through Cinema*, Hong Kong Urban Council, 1988.

14) 장철의 무협영화에 드러나는 이전의 본토 출신자들의 디아스포라 의식과 홍콩인이라는 ‘로컬 의식’ 사이의 교섭에 대해서는 Poshek Fu, Op. cit., pp.15-20 을 참조.

15) James Kung and Zhang Yueai, "Hong Kong Cinema and Television in the 1970s", Li Cheuk-to, Michael Lam, Leong Mo-ling eds, *A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies (1970-1979)*, Hong Kong Urban Council, 1994, p.11.

16) 『映画年鑑 1966年版』, 時事通信社, 1966, 24쪽.

의 절대적인 지지¹⁷⁾를 받은 이 지역 최초의 ‘영 시네마’라고 할 수 있을 임협 영화는 1960년대 일본 도시 노동자의 정서를 반영하는 동시에 학생운동의 정동과 탄력적으로 교호하였다.¹⁸⁾ 임협 영화는 학생운동과 장르적 흥망성쇠를 같이 했다. 이 장르는 1968년에 장르적 완숙기에 도달했으며(이 해는 임협 영화가 가장 많이 만들어진 해이자 〈노름꾼 총장도박 博奕打ち 総長賭博〉, 〈붉은 모란 緋牡丹博徒〉 등 이 장르의 대표작들이 쏟아져나온 해이기도 하다) 학생운동의 조락기인 1970년대 초 사라져갔다. 그리고 1970년대 이 자리를 채운 것은 〈의리없는 전쟁 仁義なき戦い〉 시리즈로 대표되는 (임협 영화의 ‘미학’을 벗어던진) 피와 살육으로 가득 찬 ‘실록’ 야쿠자영화, 섹스와 액션을 결합시킨 ‘포르노 액션 영화’, 닥카츠의 로망포르노 등이었다.

한국, 홍콩, 일본의 영화들을 일별하면서 알 수 있는 것은, 신상옥이 정확히 감지해 내고 있는 것처럼 1970년대 초 이 지역의 영화들이 거의 예외 없이 액션과 섹스 위에서 회전하고 있다는 사실이다. 요컨대, 1970년대 섹스와 폭력은 국제적인 시장의 키워드였으며, 이 둘을 결합한 새로운 영화 시장이 부상하고 있었다.

3. 일본 포스트 1968과 원한의 괴수 ‘사소리’

‘사소리’ 시리즈는 1972년 8월에 공개된 〈여수 701호/사소리〉의 성공으로 시작되었다. 그해 초 WiP 영화의 ‘고전’이라 할 수 있을 〈The Big Doll House〉(잭 힐)가 〈잔혹여형무소 殘酷女刑務所〉라는 제목으로 공개되어 인기를 모았다. 이 영화의 등장은 시노하라 토오루의 만화 『사소리』의 영화화를 자극하였다. 〈여수 701호/사소리〉는 놀라운 성공을 거뒀고 곧 시리즈로 이어졌으며(〈여수 사소리-제41잡거방 女囚さそり 第41雑居房〉(1972), 〈여수 사소리-짐승의 방 女囚さそり けもの部屋〉(1973)), 주인공 카지 메이코(梶芽衣子)를 일약 도에이의 간판 여성 스타로 등극시켰다. 사소리라는 이 강력한 캐릭터는 이후에도 영화, 드라마, 연극 등으로 꾸준히 재생산되었고, 일본 대중문화의 중요자원으로 기입되었다.

한 가지 짚고 넘어갈 것은 〈여수 701호/사소리〉가 섹스와 폭력이라는 시대적 키워드 위에서 회전하고 있지만, 그리하여 비록 빈번한(내러티브 상 그 어떤 정합성도 갖지 않는다는 점에서 ‘쓸데없는’) 여죄수들의 집단 나신이 출몰하고 있지만 그럼에도 불구하고, 거의 금욕적으로까지 보인다는 점이다. 이 금욕적인 인상은 전적으로 여주인공 나미-카지 메이코의 캐릭터에서 비롯된다. 〈여수701호-사소리〉는 남자와 여자 사이의 섹스가 아닌 남자에 대한 여자의, ‘오로지’ 복수의 정념과 그 행위에 관한 영화이다.

1973년에 쓰인 아라이 하루히코의 ‘사소리’ 시리즈에 대한 비평문 「괴수 우라미곤의 행방」

17) 内藤誠 「日本映画とやくざ あるいは「不良性感度映画」の時代」 黒沢清・四方田犬彦・吉見俊哉・李鳳宇編集 『日本映画は生きている スクリーンのなかの他者』 岩波書店 2010, 273쪽.

18) 이영재, 「일본 1968과 임협영화의 동행과 중언-〈쇼와잔협전〉과 〈붉은 모란〉, 형제애와 사랑의 정치」, 『일본학보』 111집, 한국일본학회, 2017

은 다음과 같은 에피소드로부터 시작한다. 72년 정월 TV에서 ‘일찍이 우리들의 사념이 잔뜩 들 어간 시선으로 보았던’ 가토 타이의 〈붉은 모란-오류 찾아갑니다 緋牡丹博徒 お竜参上〉가 방영 되고 있었다. 드디어 이 영화의 명장면이라고 손꼽히는 장면, 후지 준코와 스가하라 분타가 눈 내리는 다리 위에서 이별을 고하는 장면이다. 스가하라 분타가 후지 준코에게 품속에 넣어두었 던 꿀을 건넨다. 헤어지는 순간에, 가까스로 건네지는 이 수줍은 연정. 종종 일본 영화 사상 가 장 로맨틱한 장면으로 손꼽히는 바로 이 장면이 비춰지고 있는 그때 연합 적군 의장 모리 츠네 오가 구치소에서 자살했다는 속보 자막이 뜬다.

“며칠 후 ‘허구는 결코 현실을 이길 수 없다’의 의미의 문장을 발견한다.
일견 정답으로 보이지만 애시당초 비교하는 것 자체가 쓸데없는 일이다.
우리들은 다만 ‘패배’를 확인할 뿐이다. (중략) 그리고 우리들의 허구의 히로인 또한
후지 준코로부터 카지 메이코로 바톤 터치되었다. (중략)
그런데 어쩐지 그녀에게는 일찍이 후지 준코의 오류에게처럼
더 이상 우리들의 사념이 통하지 않는다.”¹⁹⁾

이렇게 쓰고 있는 아라이 하루히코는 1960년대 정치 섹스 영화 그룹이라고 할 수 있을 와카 마츠 코지 그룹에서 영화경력을 시작했으며, 70년대 로망포르노의 정치성을 이끈 대표적인 시나 리오 작가이자 그 자신 신좌익 학생운동과 깊이 연루되어 있었다. 이 언급에 등장하는 후지 준 코는 임협 영화의 최대 히트 시리즈 중 하나인 〈붉은 모란〉 시리즈(1968~1972)의 여주인공 오 류 역을 맡은 배우이다. 그녀는 이 역할로 ‘남성’ 학생 운동가들의 열정적인 지지를 받았다.²⁰⁾

“여자에게는 두 길밖에 놓여 있지 않아요. 게발트 로자²¹⁾가 되거나 후지 준코가 되거나.
그건 남자와 똑같은 전사가 되거나, 구대(救対-구원대책: 구치소에 차입 등을 하며
체포자를 돌보는 일)의 천사가 된다는 뜻이에요.
어느 쪽도 캐리커처에 불과하죠. 남자가 게발트 로자와 같은 여자를 어떻게 대하는지 보면,
남자 같은 여자가 된다는 게 얼마나 멍청한 일인지 바로 알 수 있습니다.
한편 귀여운 여자애란 남자의 핏에 지나지 않아요.
전장에 간 전사를 ‘기다리는 여자’가 되는 겁니다. (중략)

19) 荒井晴彦, 「怪獣ウラムゴンのゆくえ」, 『争議あり』 青土社 2005, 486-487쪽

20) 〈붉은 모란〉에 대한 남성 학생운동가들의 열광적 지지, 오류-후지 준코의 팬덤 현상에 대해서는 이영재, 앞의 논문, 279-286쪽을 참조.

21) 게발트 로자(ゲバルト・ローザ) 독일어 게발트(Gewalt: 폭력, 힘)는 1960년대 후반 학생운동에서 국가 폭 력에 대한 ‘카운터 폭력’이라는 뉘앙스로 사용되었다. 게발트에 로자 룩셈부르크의 로자를 결합시킨 이 용 어는 1968년, 도쿄대투쟁에서 활동했던 한 여성의 닉네임으로 알려져 있다. 요미우리 신문(「読売寸評」読 売新聞1969.3.23)에서 여성 학생 운동가 일반을 가리키는 용어로 사용한 것을 계기로 널리 유포되기 시작 했다. チェルシー・シーダー, 「ゲバルト-ローザ: 日本における新左翼『ジェンダー』暴力」 <http://pubspace-x.net/pubspace/archives/2082>

남자의 논리를 따르고 있으면 자신이 있을 곳은 없는 듯한 기분을 그때 전공투의 여자 학생들이 만만치 않게 느끼고 있지 않았을까 싶네요.”²²⁾

80년대 이후 일본 페미니즘의 아카데미 화를 이끌었던 우에노 치즈코는 교토대 전공투 출신이다. 우에노 치즈코의 이 언급은 오류-후지 준코가 남성 학생 운동가들에게 어떤 판타지로 작용했는가와 함께 그것이 여성 학생 운동가에게 어떤 굴레로 작동했는가까지를 보여준다. 아라이와 우에노의 언급을 교차시켜 본다면 ‘일찍이 우리들(남성-인용자)의 사념이 잔뜩 들어간 시선으로 보았던’ 오류-후지 준코, ‘구대의 천사’에게 의탁한 그 사념의 정체는 다정하고 예의 바르고 비할 데 없이 강한 오류-후지 준코가 다치고 지친 남성(학생 운동가)를 지켜주리라는 믿음일터이다. 그런데 아라이의 언급에서 우리의 흥미를 끄는 것은 후지 준코로부터 ‘바튼 터치’된 ‘우리들의 허구의 히로인’ 카지 메이코에게는 더 이상 그 사념이 통하지 않는다는 점이다. 카지 메이코의 등장으로 “하나의 사이클이 끝”났다고 진단하고 있는 아라이가 나미-카지 메이코를 괴물고르곤에 빗대어 ‘원한의 괴수(우라미곤)’라고²³⁾ 칭하고 있는 것은 더없이 의미심장해 보인다. <여수 701호/사소리>의 이야기는 다음과 같다.

나미(카지 메이코)는 형사인 애인 스키미(나츠야기 이사오)의 청으로 마약 조직이 운영하는 나이트클럽에 호스티스로 취업하여 잠입수사를 하던 중 정체가 발각되어 집단 강간당한다. 현장에 도착한 스키미는 마약 회수에 성공하지만, 이는 실은 마약 조직과 내통하고 있던 스키미의 계략이었던 것. 스키미에게 이용당했다는 것을 안 나미는 다음날 경시청 앞에서 스키미를 칼로 찌르지만, 치명상을 입히지 못한 채 체포당한다. 현재, 감옥에 수감 중인 나미는 스키미에게 복수하기 위해서 호시탐탐 탈출을 시도하고, 다른 죄수들은 남자 간수들의 학대에 시달리고 있다. 경시청 고위 간부가 된 스키미와 교도소 소장 고다는 한통속이다. 스키미는 교도소에 첩자를 집어넣어 나미를 죽이고자 한다. 위기를 넘기고 드디어 교도소를 탈출한 나미는 자신을 강간했던 자들을 모조리 찾아가 죽이고, 마지막으로 스키미를 죽이는 데에 성공한다.

남자로부터의 배신이라는 사적인 원념으로부터 시작하는 <여수 701호/사소리>는 체제에 대한 원념으로 나아간다. 이 남자는 경시청 간부이며 나미가 복수를 하는 여타의 ‘남자’들 또한 모두 국가 권력과 어떤 식으로든 관계 맺고 있는 자들이다. 나미의 마지막 복수는 히노마루가 바람에 나부끼는 경시청 옥상에서 벌어진다. 다리에 일격을 당한 스키미가 절뚝거리며 나미로부터 도망친다. 이 명백한 거세 상징이 이루어지는 순간 그가 나미에 의해 죽임을 당할 것이라는 사실은 이미 자명하다. 나미는 남자의 배에 깊숙이 칼을 찔러넣고, 남자는 쓰러지면서 깃대를 부여잡는다. 죽은 스키미 위로 떨어지는 히노마루. 종종 이 영화가 구사하는 상징들은 일견 너무 노골적이어서 당혹스러울 정도이다. (참고로 말하자면 이 영화의 감독 이토 슌야는 당시 도에이 노동

22) 上野千鶴子・加納実紀代 「対談 フェミニズムと暴力-“田中美津”と“永田洋子”のあいだ」 加納実紀代責任編集 『リブという〈革命〉：近代の闇をひらく』 インパクト出版会 2003 14쪽

23) 荒井晴彦, 위의 책 486쪽

조합을 이끈 전투적 위원장으로 유명했다) 이 국가의 강력하고 촘촘한 치안력이 1960년대 말 70년대 초 어떻게 작용했는가를 염두에 둔다면 나미의 원념과 복수에 대한 ‘관객’들의 공명은 쉽게 추측 가능한 것이리라. 여기에는 행위에 행위를 거듭해도 결코 사라지지 않는 증오, 더 정확히 말하면 행위를 통해서 오히려 증진되는 증오만이 있다. 이 순간 이 복수의 내러티브, 복수라는 행위를 수행하면서 메마른 ‘증오’를 배양시켜 가는 나미-카지 메이코의 형상이 70년대 초반의 절망적인 무장투쟁으로 나아갔던 그 심정에 호소하고 있다는 것은 명백해 보인다.²⁴⁾²⁵⁾

그런데 다시 한번 나미-카지 메이코에게는 ‘더 이상 우리들의 사념이 통하지 않는다’라는 아라이의 저 쓸쓸한 고백으로 돌아가 보자. 왜 카지 메이코에게는 후지 준코에게서와 같은 사념이 통하지 않는가? 우에노 치즈코의 언급이 보여주고 있는 바 이 사념은 ‘구대의 천사’를 희구하는 바로 그 사념일 터인데, 그 스스로 증오와 복수의 화신인 그녀는 더 이상 ‘구대의 천사’ 따위는 되지 않는다. 70년대의 여성 활동가는 60년대 남성 활동가가 여성에게 부여했던 역할, 주먹밥(오니기리) 부대, 서기, 투석용 돌 나르기, 부상자 간호 따위, 하지 않는다. 더 이상 구대의 천사가 아닌 ‘우리 허구의 히로인’, 나미의 시대정신은 증오이고 분노이며 복수이다.

정말로 그녀에게는 증오 이외의 그 어떤 감정도 존재하지 않는 것처럼 보인다. 시리즈 내내 그녀는 웃지도 않고 울지도 않는다. 급기야 챙이 넓은 검은 모자를 쓰고, 검은 옷으로 온몸을 감싼 그녀가 ‘불현듯’ 나타나 복수를 수행할 때 이 육체는 거의 인간의 육체가 아닌 것, 연기처럼 사라졌다가 나타나는 드라큘라의 그것에 가까워 보인다. 나미-카지 메이코가 금욕적으로 보인다는 사실에는 그 어떤 (기성) 도덕적인 울림도 없다. 오히려 이 금욕성은 먹고 마시고 자고 섹스하는 육체가 거의 소거되어 있다는 데에서 비롯한다. 실제로 시리즈 내내 그녀는 먹지도 않고 자지도 않는다. 즉, 그녀는 인간적인 그 어떤 것으로부터도 멀리 떨어져 있다. 그런 의미에서 그녀를 ‘원한의 괴수’라고 한 아라이의 언급은 적절한 것이다. 그녀는 인간적인 그 어떤 것으로부터도 벗어나 있으며, 그럼으로 인간-여자에게 부여되는 그 어떤 관계적 지칭, 대개 남성과의 관계에서 비롯되는 그 호칭들과 아무 관계가 없다. 아버지의 딸도, 남편의 아내도, 혹은 그 가능

24) 무장투쟁론은 1969년 오키나와 데이(4월28일)의 가두 투쟁이 경찰 기동대에 의해 완전 진압된 이후 대두되었다. 그해 9월 세계혁명과 적극적인 무장투쟁을 주장하며 적군파가 ‘전쟁 선언’과 함께 결성 집회를 개최하였다. 결성 직후 몇 건의 경찰서, 우체국 습격을 감행한 이들은 수상 관저 습격 등을 계획한 ‘11월 투쟁’을 위해 야마가타의 다이보사츠 언덕 주변의 산장에 잠복하여 군대 훈련을 기획했으나, 경찰에 의해 주요 간부를 포함 전원 체포당함으로써 심각한 타격을 입는다.(다이보사츠 사건) 1970년, 71년의 의장 시오미 다카야를 포함한 지도부의 대량 검거, 요도고 하이잭 사건(일본항공기 요도고를 하이재킹, 북한으로 망명)과 시게노부 후사코(重信房子)가 이끄는 그룹의 팔레스타인해방인민전선(PFLP)과의 합류 등을 거쳐 71년의 시점에 일본 국내의 적군파는 거의 와해 상태에 이르렀다.

25) 당시부터 나미-카지 메이코는 시게노부 후사코를 연상시킨다고 지적 되어왔다. “카지 메이코의 머리 중앙에서 갈라진 검고 긴 생머리는 시게노부 후사코(重信房子)를 연상시킨다. 그녀는 적군파에 비견되는 극히 시사적인 히로인이다.” 田中美代子, 「女からみたヒロイズム」, 『映画芸術』 1973.4' 50쪽. ‘적군파에 비견되는 극히 시사적인 히로인’ 나미-카지 메이코는 강력한 국가의 관리와 폭력, 고도 경제성장의 결과 등장한 본격적인 소비사회로의 진입, 대중적 확산의 붐쇄, 그 속에서 점점 고립되어 가는 활동가들의 절망과 증오를 투영하는 데 적절하다.

성으로서의 애인도 아니다.

〈사소리〉 시리즈에 이어 ‘스타’ 카지 메이코가 경력을 이어간 영화가 〈슈라유키히메 修羅雪姫〉(후지타 토시아, 1973) 시리즈였다는 건 꽤 의미심장해 보인다. 〈사소리〉 시리즈와 마찬가지로 여기에서도 유키-카지 메이코는 오로지 복수를 위한 행위를 거듭할 뿐인데, 그도 그럴 것이 그녀는 이미 처음부터 복수를 위해 태어났기 때문이다. 그녀는 복수를 채 끝내지 못한 채 감옥에 갇힌 ‘어머니’의 복수를 위해서 태어났다. 어떻게 유키가 태어나는가를 보여주는 영화의 초반부, 죽은 남편과 아들을 위한 복수를 완료하지 못한 여자는 자신의 복수를 완수해 줄 아이를 얻기 위해서 감옥의 모든 간수들과 성행위를 갖는다. 드디어 아이를 낳고 여자가 죽는다. 이 기괴한 설정은 오로지 아버지 없는 아이라는 불가능한 전제를 가능하게 하기 위함이다. 아버지 없는 딸 유키는 어머니‘만’의 딸이다. 영화의 마지막, 정계의 흑막으로 군림하는 자가 그녀의 마지막 복수 대상이다. 이 추악한 늑은이는 살기 위해 자신의 아들을 방패막이로 내세운다. 기자-소설가인 아들은 유키의 이야기를 듣고 활자화했으며, 그 과정에서 그녀를 사랑하게 된 자이기도 하다. 유키는 늑은이를 죽이기 위해서는 자신을 사랑하는 남자의 배를 찔러야 한다. 유키의 긴 칼이 남자의 배를 뚫고 지나쳐 그의 아버의 배까지 꿰뚫는다. 그럼으로 그녀는 또다시 그 어떤 연정도, 사랑도, 연민도 없는 절대적인 ‘단독자’의 위치로 복귀한다. 남성과의 관계로만 규정 가능했던 여성을 부정한다는 점에서 그녀는 말 그대로 ‘괴물-타자’이며, 우먼 리브의 등장 이후의 존재이다.

‘사소리’ 시리즈가 격렬한 젠더 대립과 무장투쟁에의 경도라는 1970년대 초 일본 학생운동이 처한 지점과 교유하고 있다면, 신상옥의 〈여수 407호〉는 이 영화를 고스란히 밑그림으로 그리고 있음에도 불구하고 이 갈등 구도와 아무 상관이 없다. 〈여수 407호〉는 일본 대 한국이라는 1970년대 여전히 한국에서 익숙한 민족적 갈등 구조로 이 이야기를 치환해 온다.

4. 〈여집중영〉에서 〈여감방〉으로, ‘아시안’ 관객으로서의 한국 관객

다시 1973년, 신상옥의 한국 영화의 세계적 동시성에 대한 호소가 있었던 당시로 돌아가 보자. 실제로 1973년의 신상옥과 신필름(당시 신프로덕션)의 행보는 그가 세계 영화 시장의 트렌드에 어떻게 적극적으로 개입하고자 했는지를 유감없이 보여주는 것이었다. 이해 한국 영화 시장에서 일어난 가장 큰 사건은 단연코 이소룡 붐이었다. 73년 7월, 이소룡의 죽음 직후 개봉된 그의 영화 〈정무문〉은 ‘이상과열(異常過熱)’²⁶⁾이라고 할 만한 현상을 불러일으켰다. 이 영화의 성공에 이어 〈당산대형〉과 〈용쟁호투〉, 〈맹룡과강〉에 이르기까지 그의 모든 영화가 차례로 개봉되었고 마찬가지로 흥행에 성공하였다. 이 중 〈당산대형〉을 수입한 신프로덕션은 재빨리 이소룡

26) 『동아일보』 1973.12.17.

의 ‘스승 태권 사범 이준구’²⁷⁾를 기용한 〈흑권〉을 신프로덕션의 자회사인 안양영화제작회사-골든하베스트 ‘합작’이라는 타이틀로 개봉하였다. 이 영화는 10만 이상의 관객을 동원하면서, 이후 범람할 ‘태권도 영화’의 신호탄이 되었다.

그해 신프로덕션이 ‘합작’ 타이틀로 내놓은 가장 뻔뻔스럽고, 가장 노골적이며, 가장 성공적이었던 영화는 〈여감방〉이었다. 1973년 크리스마스 시즌에 개봉해서 해를 넘겨 통련한 〈여감방〉은 1974년 10만 이상의 흥행 스코어를 기록한 네 편의 영화 중 한편이었다. 1974년의 최대 히트작은 50만에 가까운 흥행 스코어로 한국 영화의 흥행 기록을 경신했던 〈별들의 고향〉(김호선)이었다. 나머지 세 편의 영화는 반공 전쟁영화 〈증언〉(임권택)과 새마을 영화 〈아내들의 행진〉(임권택), 그리고 〈여감방〉이었다.²⁸⁾

그러나 위에서 언급한 것처럼 〈여감방〉은 위장 합작영화이며, 정확히 말해 〈여집중영〉의 ‘한국어’ 더빙 버전이라고 할 만한 영화이다. 한국어 더빙을 거친 〈여집중영〉은 정말로 극적으로 ‘한국영화’ 〈여감방〉으로 탈바꿈한다. 당시 한국 개봉 버전을 유추할 수 있는 심의 대본(영상자료원 소장)에 따르면 이 영화의 내용은 다음과 같다. ‘조선인’ 독립군 김대만은 죽기 직전 ‘조선인’ 아내 정숙에게 군자금의 은닉장소를 알려준다. 정숙은 기독교 병원의 백인 여간호사들과 함께 일본군이 세운 여자 수용소로 끌려가는데, 이곳은 상시적인 능욕과 때로 죽음에 이르게 하는 고문, 잔학한 일본인 여장교에 의한 레즈비언 강간을 포함한 집단윤간이 횡행하는 장소이다. 여자들은 살기 위해 탈출을 꿈꾸고, 위장 일본군 장교로서 은밀히 작전을 수행 중인 ‘박 대령’이 그녀들을 돕는다.

그런데 문제는 이 영화가 위의 설정을 믿을만하게 만들어줄 어떤 장치도 가지고 있지 않다는 점이다. 〈여집중영〉→〈여감방〉으로의 이동이 진정 흥미로워지는 것은 바로 이 지점이다. 먼저 이 영화의 ‘조선인’ 등장인물이라고 설정된 자들은 당연한 말이지만 ‘중국인’으로서의 그들의 표식을 전혀 감추지 않는다. 중국 복장의 이들은 중국 가옥에서 살고 있다. 한국-홍콩 합작 프로젝트를 내세웠음에도 불구하고 이 영화가 얼마나 ‘한국 영화’로의 전이에 무심했는가는 배우 로레(羅列)의 존재로부터도 확인 가능하다. 일단 ‘박 대령’으로 기술되어 있는 그는 이미 한국 영화 시장에 〈금연자 金燕子〉(한국 개봉 제목: 심야의 결투)와 〈용호투 龍虎鬪〉(한국 개봉 제목:

27) 〈흑권〉의 광고는 이례적이라고 할 만큼 이준구의 프로필을 자세히 실어놓고 있다. “韓國이 낳은 跆拳道스타 李俊九(34)는 57年 跆拳道 3段으로 渡美 사우스 웨스트 州立大學을 나온 後 미국의 上下議員, CIA, FBI, 軍 特殊部隊要員들, 특히 『李小龍』에게 跆拳道를 가르친 跆拳道師範 7段이다. 그는 全世界에 35個 支部와 50萬 名의 弟子를 거느리고 있으며 一躍 跆拳道 스타로 銀幕에 君臨하여 天賦의 演技力을 誇示, 脚光을 받고 있다.” (『동아일보』, 1973년 9월 8일, 〈흑권〉 광고중) “미국의 上下議員, CIA, FBI, 軍 特殊部隊要員들, 특히 『李小龍』에게 跆拳道를 가르친” 그의 경력에 집중된 이 광고는 곧이어 등장할 미국식 이름의 ‘태권스타’ 찰리셀과 바비킴을 예고한다. 1974년 한 해 동안 미국에서 온 찰리셀(본명 한용철)은 이두용의 여섯 편의 ‘태권 영화’의 주연을 맡았으며, “이소룡의 미국친구”로 알려진 바비킴(본명 김용경)은 같은 해 태창영화사와 계약을 맺고 박우상의 일련의 태권-첩보영화의 주연으로 인기를 모았다.

28) 그해 영화를 결산하는 한 기사는 〈증언〉과 〈아내들의 행진〉이 영화진흥공사 제작의 국책영화였다는 점을 감안한다면, 〈여감방〉은 〈별들의 고향〉과 더불어 이 해의 유일한 한국 영화 흥행작이었다고 말하고 있다. 「제작과정, 흥행은 저조」, 『경향신문』, 1974.11.26

용호의 결투), 그리고 〈철인〉이라는 제목으로 한국에서 개봉된 영화 〈죽음의 다섯 손가락 天下第一拳〉²⁹⁾으로 익히 알려진 홍콩 배우였다.³⁰⁾ 이 이야기는 이 영화의 표면으로부터 그 어떤 ‘한국성’ 혹은 ‘한국성’의 위장 따위도 찾아볼 수 없다는 것을 의미한다. 물론 당시 본격화되기 시작한 소위 ‘위장 합작’ 영화들의 거개가 그러한 것처럼 이 영화 또한 몇몇 한국인 여배우들의 존재로 아슬아슬한 합작의 암묵적인 최저 조건에 부합하려고 한다. 그러나 반라의 학대받는 여성들의 육체 중 하나로 기입되어 있을 뿐인 그녀들의 국적이 한국인지 아닌지는 전혀 중요해 보이지 않는다.

〈여집중영〉→〈여감방〉이 한국 영화로의 전이에 이토록 무심할 수 있었던 이유는 간명하다. 이 영화를 보는 관객들이 여기에 무심하기 때문이다. 중국인인가, 한국인인가는 중요하지 않다. 중요한 것은 간악한 일본군이라는 적이며, 이 공동의 적 앞에서 벌거벗은 채 학대받는 여성들은 하나로 묶인다. 심지어 백인 여성들 또한 오로지 벌거벗은 육체로 다채로운 육체적, 성적 학대를 견디어나가야 한다는 점에서 그 어떤 인종적 위계 혹은 차이도 없이 학대받는 ‘아시안’ 여성들과 하나가 된다. 이 지점에서 한 가지 덧붙이고 싶은 것은 간악한 일본군이라는 점 또한 그다지 심각하게 받아들일 필요는 없다는 사실이다. 물론 이 설정을 믿을만한 것으로 만들어주는 것은 한국과 홍콩 양쪽의 공통된 민족적 공분일 터이지만, 생사여탈권을 쥔 이 절대 악의 형상은 이런 류의 영화들에서 익숙한 것이다. 이를테면 70년대식 WiP 영화의 선구적 작품으로 평가(?) 받는 〈러브 캠프 7 Love Camp 7〉(1969)은 나치 수용소를 배경으로 하고 있다. 〈일사 Ilsa〉 시리즈로 대표되는 70년대 내내 이어질 나치 수용소 배경의 WiP 영화, 이듬하여 나치 익스플로이테이션의 효시가 될 이 영화는 나치 수용소에 끌려간 여성 유대인 박사와 그녀를 구하기 위해 잠입한 연합군 여성 요원을 중심으로 수용소의 여성 수감자들이 겪는 능욕과 고문, 집단윤간, 새디스틱한 레즈비언 섹스를 그리고 있다. 요컨대, 이 영화들에서 배경이란 다채로운 방식으로 학대받는 여성들이라는 진정한 볼거리를 위해서 필요한 최소한의 장치일 뿐이다.

물론 이 볼거리는 국제적으로 순환하는 동시에 각각의 지역적 맥락이 부여하는 노골적인 성적 판타지와 결합한다. 〈여집중영〉→〈여감방〉의 최대 볼거리가 기독교 병원의 간호사들로 설정된 백인 여성들에게 가해지는 능욕이라는 것이야말로 아마도 이에 대한 가장 뻔뻔스러운 사례라고 할 수 있을 것이다. 다채로운 육체적, 성적 학대의 대상이 된 이 벌거벗은 백인 여성들의 존재가 아시안 남성들에게 가져다주었을 노골적인 인종적, 젠더적 쾌감을 상상하기란 어렵지 않

29) 정창화가 쇼브라더스 전속 시절 만든 〈죽음의 다섯 손가락〉은 1973년 3월 미국에서 〈King Boxer〉라는 제목으로 개봉, 박스오피스에 오른 최초의 홍콩영화로서 곧 이어질 이소룡과 쿵푸영화 붐을 예감케 하는 작품을 기록되었다. 이 영화는 정창화라는 한국 국적 감독을 빌미로 한국-홍콩 합작영화로 한국에서 개봉하였으나, 정창화 본인은 한국에서 재판집된 영화 〈철인〉과 자신의 영화와는 아무 관계가 없다고 말하며, 불편한 심경을 드러내고 있다. 필자와 정창화와의 인터뷰.

30) 로레가 당시 한국 관객들에게 홍콩 스타 배우로 인식되었다는 것은 〈철인〉의 광고문구를 통해서도 유추 가능하다. 〈철인〉의 캐치 프레이즈는 다음과 같았다. “人間탱크 羅列(로레)의 鐵拳 炸裂! 百萬武俠팬을 熱狂·魅惑시킨 羅列! 名劍과 鐵拳의 超人으로 登場!” 『동아일보』 1972.12.1. 광고중

다. 이 여성들 중 한 명으로 등장하는 덴마크의 섹스 스타 비르테 토브(Birte Tove)³¹⁾는 이 영화의 제작을 위해 특별히 초청되었다. 이 국제적 스타의 자리가 이 영화의 ‘국제성’을 위해서 마련되었다는 것은 의심할 여지가 없으나, 이 ‘국제성’의 한편에는 또한 영국 식민지 홍콩의 위치에서 비롯된 ‘홍콩성’과 백인 여성에 대한 오래된 동양인 남성의 갈망이라는 ‘아시아성’이 사이 좋게 공존하고 있다. 비르테 토브라는 백인 여성 섹스 스타는 로레-박대령과 은밀한 연정을 나누고, 결국 그를 구하기 위해 기꺼이 자신의 목숨을 바친다.

영국 식민지 홍콩에서 그려내는 (혹은 그려낼 수 있는) 이 인종적, 젠더적 복수의 쾌감이 단지 홍콩에서만 어필하는 것이 아니라는 점은 1975년의 한 한국 신문에서 다시 한번 확인해 볼 수 있다.

“홍콩에 주둔한 영국 군인의 부인들과 딸들이 현지영화사들의 섹스영화에 출연, 상당한 돈벌이를 하고 있을 뿐만 아니라 홍콩 관객들에게는 훌륭한 눈요깃감을 제공하고 있고, 영화회사들에게는 큰 돈벌이를 시켜주고 있어 그야말로 누이 좋고 매부 좋은 격.”³²⁾

이 기사가 흥미로운 이유는 ‘홍콩 관객들에게는 훌륭한 눈요깃감’이라는 표현에서 알 수 있는 바, 백인 여자를 통해서 인종적 열등감을 상쇄시키고자 하는 이 지역 남성들의 열망의 적나라한 노출 때문이다. 즉, 백인 여성이라는 존재를 앞에 두고 한국 남성은 ‘아시안 남성’으로서 유감없이 링크된다. 〈여감방〉의 당시 선전 문구는 정확히 이 지점에 어필하고 있다. “여기 극한 속에서의 이국(異國) 여인들의 육체의 몸부림이 있다.”³³⁾ 핵심은 이 순간 ‘한국’ 관객이 더 이상 한국 관객으로서가 아닌 아시안 관객(혹은 더 나아가 이런 영화들을 소비하는 전 세계의 익스플로이테이션 관객들 중의 하나)으로 설정된다는 사실이다. 이것이야말로 〈여집중영〉→〈여감방〉이 한국 영화로의 전이에 그토록 무심할 수 있었던 이유, 다시 말해 이 영화를 보는 관객들이 이미 ‘국적’에 그토록 무심했던 이유이다.

이 점에서 〈여집중영〉/〈여감방〉이라는 이 ‘위장 합작’의 사례는 왜 그토록 1970년대 한국에서 위장 합작이 성행했는가에 관한 단초를 제공해 준다. 위장 합작은 물론 직접적으로는 1970년대 한국 영화산업이 처한 상황과 이를 컨트롤하고자 한 국가 정책의 왜곡된 효과로서 등장했다. 그런데 왜 당시의 위장 합작영화들의 대다수가 이소룡 붐 이후 70년대 한국 액션영화의 한 축을 이루었던 권격 영화, 혹은 〈여감방〉 같은 영화들에 집중되어 있는가. 이는 단지 섹스와 폭력이

31) 비르테 토브를 일약 소프트코어 스타로 만든 영화는 〈크리스타 Christa〉(잭 오코넬)였다. 1971년 칸에서 공개된 이 영화는 1960년대 서구 ‘섹스 혁명’의 직접적 여파를 가늠할 수 있는 작품이다. 스튜디오들의 자유분방한 성생활을 그리는 이 영화의 주된 스토리는 여성의 성적 자기결정권과 아이의 아버지를 선택할 자유에 할애되어 있다. 이 영화를 만든 잭 오코넬은 60년대 비트와 히피, 성 혁명을 주제로 한 영화들로 명성을 얻었다.

32) 「섹스영화 출연 한몫, 駐홍콩 英國軍부녀들」, 『경향신문』 1975.1.29

33) 『매일경제』 1974.1.1. 〈여감방〉 광고중

라는 자극적인 소재가 하층계급 남성들에게 인기가 있었다는 설명으로 그치는 문제가 아니다. 이런 영화들은 도시 변두리 재개발관에서 가장 흥행 사이클이 긴 영화로 인기를 모았다. 이 공간들은 젠더적/세대적/지역적으로 분할되어 있는 관객들, 도시 하층계급 젊은 남성들에게 소구되는 장소였다. 〈여집중영〉→〈여감방〉의 사례는 바로 이 공간을 점유하고 있는 이 관객들이 얼마나 영화의 국적에 탄력적인지를 보여준다. 즉 1970년대 위장 합작영화의 범람은 이 영화들의 애매한 국적성을 거의 문제시하지 않는 이 ‘새로운’ 공간의 관객들의 등장이라는 점과 관련지어 고찰해 볼 필요가 있다.

5. ‘오늘의 관객’, 국경을 넘어서-〈여수 407호〉

〈여감방〉의 성공은 아마도 이 시기 신상옥을 가장 고무시켰던 사건인 것처럼 보인다. 그는 여기에서 홍콩과 한국(그리고 일본)의 ‘공통 관객’에 대한 확신을 얻은 것 같다. 〈여감방〉의 히트 이후 신상옥은 곧바로 신프로덕션 제작의 〈혼혈아 주리〉를 일본인 감독³⁴⁾을 초청해서 완성, ‘여감방 시리즈 제2탄’으로 개봉했으며, 그 스스로 〈여수 407호〉/〈속 여수 407호〉를 만들었다.³⁵⁾ 〈여수 407호〉 시리즈는 ‘액션과 섹스’라는 공유 트렌드에 대한 신상옥의 확신이 어떤 형태를 얻고 있는가를 보여주는 사례라고 할 수 있다. 이 영화의 스토리는 다음과 같다.

배경은 만주의 신경(新京). 간호사 강희는 의사 하운과 약혼한 사이이다. 어느 날 밤 그들의 병원에 강희의 오빠 동민이 일본군이 쏜 총에 맞아 실려 온다. 마침 강희가 일본군을 따돌리기 위해 나간 사이 유격대원인 동민은 금궤가 묻힌 장소를 하운에게 알려주고 죽는다. 강희와 하운은 부상 당한 다른 유격대원들을 치료하기 위해 산에 오르고, 하운은 강희에게 관동군 군의에게 가서 약을 가져오라고 시킨다. 약을 구해 돌아오자 유격대는 일본군에게 일망타진당한 상태. 강희 또한 어느 날 밤 쳐들어온 네 명의 일본군에게 강간을 당한다. 그중 한 명을 가위로 내리쪼

34) 이 영화의 개봉 당시 감독 이름은 전용주로 표기되어 있으나, 신상옥 자신의 언급에 따르면 〈혼혈아 주리〉는 74년, 75년 그가 일련의 일본 감독들을 초청해서 만든 영화 중 한편이다. “신필름에서는 일본의 일류 감독들을 데려다가 그들이 일본에서 흥행에 성공한 작품을, 한국으로 무대를 바꾸어 우리 배우들로 만드는 시도를 한 적이 있다. 그렇게 해서 만든 것이 나카히라 고의 〈청춘불시착〉, 다카하시 시게루의 〈혼혈아 주리〉, 다카하시 시게루의 〈혼혈아 주리〉, 하세베 야스하루의 〈여형사 마리〉, 〈중군위안부〉 등이다.”; 신상옥, 『난, 영화였다』, 랜덤하우스코리아, 2007, 100쪽.

신상옥의 위의 언급에는 약간의 착오가 있는 것 같다. 다카하시 시게루라는 이름은 존재하지 않는다. “일본에서 흥행에 성공한 작품을, 한국으로 무대를 바꾸어 우리 배우들로 만드는 시도를” 했다는 그의 말을 참고한다면, 〈혼혈아 주리〉는 나카히라 고의 작품으로 추정된다. 나카히라는 1972년 〈혼혈아 리카 混血児リカ〉를 만들었고, 이 영화 역시 〈혼혈아 주리〉처럼 ‘혼혈’ 소녀가 등장하여, 감화원 감금-탈출-복수를 이끄는 이야기이다.

35) ‘여감방’ 영화와 더불어 같은 시기 신필름이 시도한 또 하나의 노선은 〈실록 김두한〉(김효천, 1974)부터 시작된 ‘협객영화’였다. 〈협객 김두한〉(김효천, 1974) 〈김두한 속 3부〉(고영남, 1975) 〈김두한 속 4부〉(고영남, 1975)에 이르기까지 신필름의 마지막 흥행 시리즈라고 할 수 있을 이 영화들은 홍콩식 권력 영화의 한편에서 철저히 내수용으로 제작된 액션 영화들이었다. ‘여감방’ 영화와 ‘협객영화’, 이 두 장르는 ‘액션과 섹스’라는 동시대적 공통성에 대한 신상옥의 모색의 결과였다고도 말할 수 있을 것이다.

은 강희는 현재 교도소에서 복역 중이다. 강제노역과 여자들에 대한 학대가(왜인지 이 학대받는 여죄수 중에는 금발의 백인 여죄수도 끼어 있다) 만연한 이곳에서 유일하게 조선인 소장만이 여죄수들에게 온정적이지만, 이곳의 실권은 일본인 부소장 가토가 쥐고 있다. 가토의 노골적인 성적 착취를 견뎌내는 강희에게는 이곳에 같이 들어온 춘자만이 유일하게 마음을 열 상대이다. 그러던 어느날 옛 동료 하연이 이곳에 새로 수감된다. 강희는 하연으로부터 하운이 오빠를 죽이고, 혼자 금궤를 독차지하기 위해 일본군과 밀통하여 유격대를 몰살시켰으며, 이제 그 모든 일을 도왔던 하연마저 만철 총재의 딸과 결혼하기 위해 버렸다는 사실을 듣게 된다. 복수를 결심한 강희는 호시탐탐 감옥에서의 탈출을 꿈꾼다.

남자의 배신-강간-감금-탈출-복수로 이어지는 이 이야기 구조는 WiP 영화의 한 전형이기도 하지만 더 직접적으로는 〈사소리〉 시리즈의 반복이다. 〈여수 407호〉/〈속 여수 407호〉가³⁶⁾ 〈사소리〉를 참조하고 있음은 〈속 여수 407호〉에서 〈사소리〉의 화재 장면이 유사하게 반복되고 있는 데에서도 찾아볼 수 있다. 그런데 이 적극적인 참조에도 불구하고 놀라운 것은 〈여수 407호〉에서는 〈사소리〉 시리즈의 저 격렬한 젠더 대립과 체제전복적인 폭력이 거의 전적으로 사라지고 있다는 점이다. 이것이 가능한 이유는 이 영화의 배경이 식민지 시기이며, 그럼으로써 〈여집중영〉이 그러한 것처럼 절대 악으로서의 일본, 일본인이라는 설정이 유지되기 때문이다. 이 설정의 결과 적은 민족적으로 ‘외재화’ 되고, 체제전복의 폭력적 열망은 사라진다. 아직 오지도 않은 ‘국가’를 어떻게 ‘전복’할 수 있겠는가. 여자를 배신한 남자는 개인의 영달을 위해 일본과 내통한 자, 독립군을 밀고한 자, ‘밀정’이며 이것이야말로 그가 악당인 이유이다. 이 악당을 제외한다면 ‘한국인’ 남성들은 정말로 세심하게 그들의 윤리적 지위를 보호받는다. 그들은 정의로운 독립군이거나, 나라가 없음을 통탄하는 인정 많은 조선인 소장이다.

아마도 이 영화에서 가장 흥미로운 캐릭터는 이 조선인 소장일 것이다. (의미심장하게도 그를 따르는 유일한 부하는 중국인으로 설정되어 있다) 이 캐릭터가 흥미로운 이유는 내러티브의 전개 속에서 그가 전혀 ‘무능’하기 때문이다. 이 조선인 소장은 공정한 ‘법’에 기대어 이 여감방을 정의롭게 운영하고 싶어 하나 법 따위는 상관하지 않는 악독한 일본인 가토 때문에 빈번히 좌절에 이른다. 그는 내러티브의 전개상 거의 아무런 역할도 하지 못하고, 바로 그렇기 때문에 이 캐릭터의 존재 이유를 내러티브 내에서 찾는 것은 거의 불가능해 보인다. 그 이유는 1976년 한국이라는 영화 바깥에서 찾아야 한다. 긴급조치의 시대에 등장한 이 공정한 공권력에 대한 기대, 그러나 무력하기 짝이 없는 이 형상은 이 영화 속에서 유일하게 1970년대의 한국이라는 ‘리얼리티’를 담보하고 있는 존재인지도 모른다. 동시에 이 존재는 마치 동시대의 한국 액션영화가 태권도라는 애매한 기표로 위장하고, 반일/반공의 서사들로 최소한의 정당화 기제를 만들어 냈

36) 이 두 영화는 주인공 강희 역을 맡은 홍콩배우 엽영지와 가토 부소장 역의 장패산의 스케줄 때문에 거의 동시에 만들어졌다. 당시 신문 기사는 이 두 편의 영화를 전후편으로 이루어진 4시간의 대작으로 소개하고 있다. 『경향신문』, 1976. 2. 4.

던 것처럼, 이런 류의 섹스플로이테이션 영화가 한국에서 만들어질 수 있었던 최소한의 장치라고 할 수 있을 것이다.

그런데 다시 한번 강조한 건데 이것은 동시대 액션영화가 그러한 것처럼 일국적 바운더리 내에서의 정당화 기제라는 점에서 어디까지나 최소한의 장치에 불과하다. 이 영화가 이미 염두에 두고 있는 국경 밖 섹스플로이테이션의 관객들은 이 장치에 전혀 무관하였다. <여수 407호>/<속여수 407호>는 곧 홍콩에서 <老虎嶺女子監獄 1, 2>로 공개되었으며, <Girls in the Tiger Cage>/<Revenge in the Tiger Cage>라는 제목의 ‘언컷’ 버전으로 전 세계에 유통되었다.

6. ‘착취’ 영화, 트랜스내셔널-로컬 시네마의 도래

<불량누님전 이노시카오쵸>가 당시 ‘포르노 스타’로 소개한 이케 레이코의 ‘90센치에 이르는 바스트’와 함께 특별히 어필하고자 한 것은 스웨덴발 섹스 영화의 떠오르는 스타 크리스티나 린드버그³⁷⁾의 존재였다. 위에서 언급한 <여집중영>의 비르테 토브와 함께 섹스플로이테이션의 전 세계적 회전을 입증해 주는 예라고 할 수 있을 그녀들의 존재가 흥미로운 것은 단지 동양인 남성의 백인 여성에 대한 저 뿌리 깊고 노골적인 판타지 충족이라는 문제 때문만이 아니다. 오히려 이러한 판타지 충족을 가능하게 한 시장구조의 변화야말로 이 글에서 논하고자 했던 질문의 대상이다.³⁸⁾

1970년대는 전세계적으로 네이션과 강하게 결부되어 있었던 기존의 영화산업 시스템의 재편이 요구되던 당시였다. 이는 70년대의 전지구적 자본주의의 강화와 분명 연결되어 있는 것이며, 그 속에서 새롭게 발견된 B급 영화 시장은 국적, 인종, 민족을 넘어선 전 세계 소비 대중에게 어필하고자 하였다. 섹스와 폭력(종종 이 둘의 결합)은 전 지구적인 영화 네트워크의 부상을 촉진시켰다. 물론 이런 식의 영화들은 계속해서 존재해왔다. 그러나 60년대 후반 이후의 획기적인 변화는 이 영화들의 시장이 말 그대로 전 지구적으로 확대되었다는 데에 있다. 익스플로이테이션(착취) 영화는 이미 그 명칭이 보여주듯이 오로지 시장만을 염두에 둔 영화였다(관객의 돈을 어떻게 ‘착취’할 것인가).³⁹⁾ 당연히 그 어떤 대중영화도 시장에서의 성공과 더 많은 수익 창출을

37) 70년대 초중반 스웨덴 섹스 영화의 대표적인 스타였던 그녀를 다시 환기시킨 것은 타란티노였다. <킬빌>에서 대릴 한나가 분했던 애꾸눈 킬러는 크리스티나 린드버그의 1973년 영화, <애꾸라 불린 여자 Thriller - en grym film>의 캐릭터를 빌려온 것이다. 잘 알려져 있는 것처럼 <킬빌>의 주요 ‘인용’ 영화는 <사소리> 시리즈와 <슈라유키히메>이다.

38) <불량누님전>에 크리스티나 린드버그가 출연한 직접적인 계기는 그녀의 세 번째 영화 <노출 Exponerad>(1971)가 일본에서 거둔 성공 때문이었다. <불량누님전>과 같은 해에 그녀는 또 한 편의 도에이 영화 <포르노의 여왕 일본섹스여행 폴로의女王 (こっぽんSEX旅行)>(나카지마 사다오)에 출연한다.

39) 익스플로이테이션 영화에 대해서는 다음 책을 참조. Randall Clark, *At a Theater or Drive-in Near You: The History, Culture, and Politics of the American Exploitation Film*, Routledge, 2016. 이 책에서 랜달 클락은 비록 미국 익스플로이테이션 영화로 제한되어 있기는 하나 이 영화들이 상영되는 공간, 시장의 문제가 어떻게 이 영화들을 정치적 독해로 이끄는가에 대한 흥미로운 사례들을 제시해 주고 있다.

원한다. 그러나 익스플로이테이션 영화에 있어 특이한 점은 도시의 소극장, 심야상설관, 변두리 재개봉관 등 특정 장소와 결부되어 있는 이 영화들이 그 장소를 점유하는 자들, 이 로컬한 관객층의 요구와 강하게 결부되어 있다는 점이다. 동시에 이 영화들의 글로벌한 생산, 유통이 가능하게 된 데에는 그것이 어느 지역, 어느 나라인가를 불문하고 ‘도시’의 소극장, 심야상설관, 변두리 재개봉관이라는 공간의 전지구적 증가와 관련 있다. 즉, 이 영화들은 한편으로 섹스와 폭력이라는 범지구적 키워드 속에서 트랜스내셔널하게 유통되는 동시에 각각의 장소의 특정 관객층과 연루되어 있다는 점에서 바로 ‘그’ 장소의 정치적 테제를 중산계급(middle class)의 중화를 거치지 않은 채 노골적으로 드러내기도 한다(이를테면 흑인 공민권운동과 긴밀하게 관련 있었던 블랙익스플로이테이션 영화의 사례).

익스플로이테이션의 아시아적 버전이라고 할 수 있을 한국과 홍콩, 일본에서 전개된 ‘여감방’ 영화의 연쇄가 보여주는 것은 1973년의 시점에 신상옥이 언급하는 ‘오늘의 관객’이 더 이상 국경이라는 분할선으로 나누어진 존재, 혹은 내셔널 시네마라는 귀속체와 긴박되어 있기 ‘만’ 한 존재가 아니라는 사실이다. 여기에는 산업화와 도시화라는 이 지역의 공동 경험 속에서 형성된 ‘이미’ 국경을 넘어 존재하는 공통 관객이 상정되어 있으며, 바로 이 초국적 관객에게 소구 되는 영화야말로 ‘섹스와 폭력’이 결합된 여감방과 같은 영화들에 다름 아니었다.

마지막으로 덧붙이자면 이 영화들은 1970년대 후반 비디오 포맷의 등장 이후, 동시대에 만들어진 액션영화들, 아시아산 ‘마샬 아츠 필름(martial arts film)’으로 명명되는 영화들이 ‘국적’과 상관없이 ‘아시안’으로 일원화되어 전세계적인 유통망 내부로 진입한 것과 마찬가지로 전 세계의 비디오 시장에서 아시아산 섹스플로이테이션 영화로 유통되었다. 액션과 섹스, 정확히 이 둘과 연관되어 이 지역에서 등장한 영화들은 그렇게 마치 이 지역의 공산품이 그러한 것처럼 세계 체제 내의 하청기지가 공급하는 저가의 산물들로서 글로벌 시장 속으로 편입되어 갔다.

한국과 일본 액션영화의 악에 대하여 : 〈범죄도시〉, 〈바람의 검심〉 시리즈를 중심으로

유양근

성신여자대학교 창의융합교양대학

1. 액션영화의 악(惡)과 사회

액션영화는 움직임이라는 영화의 기본적인 장치와 매력을 가장 잘 표현하면서 악에 맞서는 이야기로 보편적인 호응을 받아 온 장르이다. 액션영화의 공식은 일반적으로 악당의 음모나 계략, 폭력과 위협에 맞서 이를 저지하고 평화와 인명을 지키는 것이다. 액션영화에 등장하는 악은 영화를 만든 당대에 대중이 일반적으로 악이라고 받아들이는 것을 등장시키고 이를 막아내는 것에 쾌감을 느끼게 한다. 따라서 액션영화에 등장하는 악이 상징하고 있는 것을 사회적 맥락에서 파악하는 것은 액션영화의 해석에 중요한 일이 된다.

본 발표에서는 일본 영화 〈바람의 검심〉 시리즈(2012~2021)와 한국 영화 〈범죄도시〉 시리즈(2017~2024)에서의 악의 양상과 상징에 대해 살펴보고자 한다. 〈바람의 검심〉에 대한 분석을 위주로 진행하면서 〈범죄도시〉가 어떻게 다른 성격을 가지는지 살펴보도록 하겠다.

2. 〈바람의 검심 るろうに剣心〉 시리즈의 선과 악

〈바람의 검심〉 시리즈는 1994년부터 1999년에 걸쳐 『주간 소년 점프』에 연재된 와쓰키 노부히로(和月伸宏)의 만화를 원작으로 하는 액션영화이다. 물론 일본에서 시대극의 배경으로 가장 많이 등장하는 시기인 막부 말기에서 이야기가 시작된다고 할 수 있고, 역사의 실존 인물들이 실명으로 등장하는 등 시대극의 외양을 많이 띠고 있어 시대극이라고 보는 사람도 많다. 따라서 액션 시대극이라고 칭하는 사람도 있다. 여기서는 액션영화의 공식이라고 할 수 있는 평화와 안전을 위협하는 악(惡)을 폭력(액션)을 통해 제거하여 다시금 평화와 안전을 되찾는다는 스토리 구조(공식)와 일치하고, 시대극이라는 장르의 범주가 지극히 광범위하다는 점에서 액션영화로 규정하고자 한다.

〈바람의 검심〉 시리즈는 일본 내에서 전체적으로 고르게 흥행에 성공하였다. 일본 영화제작자 연맹의 발표에 따르면 시리즈의 1편은 2012년에 11위(흥행 수익 30.1억 엔)를 기록했고, 2014년의 2편과 3편은 각각 3위(52.2억 엔)와 5위(43.5억 엔)를, 2021년의 4편과 5편은 6위(43.5억 엔)

와 13위(25억 엔)를 기록했다.¹⁾ 특히 4, 5편은 넷플릭스에서 제작하고 공개되었음에도 불구하고 일반 스크린에서도 상당히 성공했다. 작품의 원작인 만화와 애니메이션을 통해 인지도가 높았던 것과 캐스팅 효과(등장인물과의 유사도가 화제가 됨), 화려한 액션 연출 등이 흥행 요인이라고 할 수 있다.

한편, 우리나라에서도 3편까지 개봉했으나 흥행에는 실패했다. 여러 요인이 있겠지만 현대를 배경으로 하는 것이 아닌 시대극의 외양을 가지고 있어 다가가기 힘들었다는 점과 일본 액션 영화에 대해 가지고 있는 선입견(잔인함, 과장 등)이 있었을 것으로 추측된다.

이러한 양국에서 흥행이나 주목도의 차이를 발생시키는 중요한 요소로 생각하는 것이 바로 액션영화의 필수적 존재인 악(惡)을 어떻게 이해하느냐의 문제이다. 이것이 본 발표가 주목한 지점이며 〈바람의 검심〉 시리즈라는 액션영화를 변화의 수용과 저항이라는 틀 속에서 분석하게 되는 시작점이라고 하겠다.

그렇다면 일본의 전통적인 액션영화에서는 악을 어떻게 묘사했고 어떤 메시지를 전했을까? 일본의 액션영화라고 하면 대표적으로 임협(任俠)으로 불리는 야쿠자영화가 있다. 1960년대부터 1970년대 초반까지 특히 영화사 도에이(東映)를 중심으로 양산되었으며, 츠루타 코지(鶴田浩二)와 다카쿠라 켄(高倉健)이라는 스타를 낳았다. 대표작이라고 할 수 있는 〈일본협객전 日本俠客伝〉 시리즈는 1964년부터 1971년까지 총 11편이 만들어졌는데, 영화들은 대체로 비슷한 스토리를 가지고 있다. “메이지에서 쇼와 초기를 배경으로 전통적으로 도박장을 경영하며 임협도를 지키는 선(善)의 야쿠자 조직과 관료와 유착하여 토지개발 등의 이권 개입을 통해 자신의 지역 확대(나와바리 縄張り)를 꿈꾸는 악(惡)의 야쿠자 조직이 대립한다. 주로 선한 야쿠자 조직의 후계자/혹은 조력자로 등장하는 다카쿠라 켄은 처음에는 악한 야쿠자의 비열한 행위를 참지만 결국에는 조직에 대한 의리와 남자로서 자존심 때문에 적진 돌입을 결의하여 악을 처치한다.”²⁾

이처럼 야쿠자영화의 전형적인 선악 구조는 “시각적으로 전통과 근대를 선과 악으로 대비시킴과 동시에 일본 전통 연예나 전전의 전통 야쿠자영화에서 사용된 상징들을 도입함으로써 근대에 대한 전통의 시각적 우위를 강조하고 있다.”³⁾ 즉 과거부터 남자다움의 근본 요소로 생각되어 온 의리와 인정에 바탕을 둔 전통을 선한 것으로 그리고 있는 반면, 근대의 합리주의나 이익 우선의 가치관, 물질문명 등의 변화에 대해서는 악으로 묘사하고 있는 것이다. 달리 표현하자면 “임협 영화의 표정에는 근대일본의 시대적 격변을 대하는 개인의 황망, 패전의 황망, 근대화의 황망이라는 복수의 당혹감이 가로 놓여 있었던 게 아닐까.”⁴⁾

이러한 구조는 본 발표에서 분석할 〈바람의 검심〉 시리즈에서는 반대의 모습을 보이고 있다

1) 日本映画製作者連盟 <http://www.eiren.org> 일본영화산업통계 (2023년 2월 19일 20:10 검색)

2) 정수완, 도에이(東映) 야쿠자 영화 연구, 『영화연구』 No.19, 한국영화학회, 2002, p.279.

3) 위의 글, p.283.

4) 이영재, 야쿠자들의 패전, 공동체와 노스텔지어 -1960년대 도에이(東映) 임협(任俠) 영화를 중심으로-, 『일본학』 Vol.41, 동국대학교 일본학연구소, 2015, p.63.

고 할 수 있다. 물론 본질적인 내용으로 들어가면 변화 속에 들어 있는 전통적인 가치관이나 그것에서 유추할 수 있는 변화의 요소도 분명 존재하지만, 선악의 구조적인 면에서는 야쿠자영화의 그것과는 변화에 대한 인식이 달라져 있다.

이 시리즈에 등장하는 악 모두를 관통하면서 주인공 켄신과 갈라지게 되는 틀이 바로 변화에 대한 가치관과 대응이라 할 수 있다. 그가 바라던 것은 새로운 시대였다. 그것은 '누구나 안심하고 살 수 있는 세상'이다. 그를 비롯한 반(反)막부파는 막부라는 시스템과 거기서 폭력과 공포를 이용해 힘없는 사람들을 억압했던 권력을 악으로 규정하고 맞서 싸운다. 1편의 초반부에 메이지유신 이후 경찰 수뇌가 하는 말은 그것을 반증한다. "폭력과 공포가 지배하던 시대는 끝났다." 그러나 켄신은 일련의 사건들로 인해 자신이 꿈꾸던 변화가 현실에서 거부당하고 저항에 부딪히며 왜곡되는 것을 목격하게 된다. 켄신 자신은 다시는 살인을 하지 않겠다며 날이 거꾸로 된 역날검을 들고 다니며 이상적인 변화를 실천하겠다는 의지를 보이지만, 세상은 그에게 과거로의 회귀를 유혹한다. 즉 변화에의 수용이 아니라 거부와 저항이 강하게 나타나고 그로 인해 변화의 이상이 흔들리는 것을 체감하게 되는 것이다.

그렇다면 시리즈를 통해 나타나는 변화에의 저항, 거부는 어떤 양상을 보이고 있을까? 그것을 시리즈에 등장하는 악을 통해 살펴보면 크게 두 가지로 대별할 수 있다. 하나는 **인간의 도구화**이고, 다른 하나는 **대의를 위한 개인의 희생**이다. 켄신은 암살에 대한 회의와 소소한 행복의 의미를 찾게 해준 토모에와의 만남 속에서 시스템의 변화가 아닌 진정한 변화를 희망하게 된다. 그에 반해 시리즈에 등장하는 악은 이러한 과거의 망령을 되살리거나 그것에 향수를 느끼는 인물들로 켄신을 그곳으로 끌어들이고자 한다.

1편에서 공포와 폭력이 지배하던 시대는 끝났다는 경찰 수뇌의 연설 장면 바로 뒤에는 그것을 비웃기라도 하듯 간류가 등장해 "인간은 세 가지 앞에서는 짐승이 된다. 돈, 자기 자신, 쾌락을 위해서"라는 대사를 한다. 그리고 아편은 그런 약한 인간을 짐승으로 만드는 힘이 있다고 한다. 그가 가진 인간관은 시대의 변화와는 다르게 과거에 머물러있다. 즉 인간을 수단이나 도구로 생각한다. 아편 제조를 담당했던 사람 중에서 메구미라는 여성 한 명을 제외하고는 모두 죽여 버린다. 제조법을 아는 사람은 한 사람으로 족하다는 논리다. 이렇듯 간류로 대표되고 있는 이 영화의 악은 인간의 도구화라고 할 수 있다. 인간의 도구화는 도구화되는 자신이 그것을 자각하지 못하고 자신의 정체성으로 착각하는 것이 가장 큰 문제이다. 그런 의미에서 간류의 수하로 있는 지식인들과 부하들은 도구화된 자신을 본래의 정체성과 대의를 위한 수행이라고 여기고 있다고 판단된다.

악의 두 번째 양상은 대의를 위한 개인(小)의 희생이다. 켄신은 수많은 암살을 하면서 자기 정당화를 한다. 자신이 죽이는 사람들의 희생을 통해 대의가 이루어지면 그 희생은 헛되지 않을 것이라는 논리다. 그 자신도 살인 도구로서 대의를 위한 희생이라는 어찌면 떳떳한 명분을 품고 있었을 것이다. 그것이 결정적으로 흔들리는 것이 바로 하급 사무라이를 죽이게 되는 사건이었

고, 그것을 더욱 깊게 만든 것이 토모에(하급 사무라이의 정혼녀)와의 만남과 그녀의 생각이었다.

한편 시리즈에 등장하는 다른 악은 어떠한가? 2편과 3편의 시시오는 유신 정부를 무너뜨리고자 부하들을 모아 교토를 불바다로 만들고 함선으로 도쿄의 정부를 위협한다. 그는 시선을 돌리고 자신의 대의인 정부 전복을 위해 교토에 불을 지른다. 그에게 교토나 교토에 사는 사람들은 자신의 대의를 위한 하나의 희생에 다름 아니었다. 4편에 등장하는 에니시는 누나의 복수를 위해 켄신 개인이 아니라 켄신의 동료들과 지인들, 마을 사람들을 먼저 공격한다. 켄신을 죽이는 것이 목적이 아니라 고통을 주기 위한 것이라는 에니시의 생각이다. 하지만 자신의 대의인 복수를 위해 제삼자들이 수단이 되고 희생되어도 되는 가치 없는 것이라는 생각 속에 대의가 우선시되는 그의 인식을 읽을 수 있다.

이렇게 시리즈를 관통하여 악으로 상징되는 인물들은 켄신이 결별하고자 했던 인간의 도구화와 대의를 위한 개인의 희생을 당연시하는 인물들이다. 즉 변화하는 시대의 가치 지향을 거부하고 과거와 과거의 가치로 돌아가고자 하는 영화 속 악과의 충돌이 〈바람의 검심〉 시리즈를 관통하여 파악되는 틀로 기능하고 있다.

변화에 대한 대응에 있어서 1960년대 야쿠자 영화와 다른 구조를 가지고 있는 〈바람의 검심〉 시리즈가 현재, 여기의 관객에게 주려는 메시지의 해석은 켄신이 거부하고 결별하고자 했으며 변화의 본질인 인간의 도구화와 대의를 위한 개인의 희생을 중심으로 검토할 수 있다. 〈바람의 검심〉 1편이 공개된 것은 2012년으로, 동일본대지진과 후쿠시마 원전 사고 다음 해이다. 이 재난을 겪으며 일본 내에서 많은 자성(自省)의 목소리가 나온 것은 당대의 재난이 과거의 과오나 과거에 취한 결과라는 인식 때문이다. 연관성을 고려할 때, 그러한 자성의 목소리의 내용에 들어가 있는 것이 바로 인간의 도구화, 대의(大)를 위한 개인(小)의 희생이라고 할 수 있다.

일본 사회에서 현재도 종종 이슈가 되곤 하는 것이 블랙 기업이다. 블랙 기업이란 일반적으로 노동법을 무시하거나 법망이나 미비를 악용하여 근로자에게 가혹한 노동을 요구하는 기업을 뜻한다. 종신고용이나 연공서열이 조직의 핵심에 자리하고 있고, 멸사봉공이라는 인식이 저변에 깔려 있으며, 세켄(世間)이라고 하는 타인 의식의 문화적 기조는 어쩌면 블랙 기업이 자랄 수 있는 토양이었다고도 할 수 있다. 거기에서 개인은 도구화되고 대의를 위한 희생을 강요당하는 것이다.

〈바람의 검심〉 시리즈가 21세기 일본 사회에 던진 메시지를 질적인 변화, 그중에서도 인간의 도구화와 개인적 희생의 강요를 거부하는 변화였다고 한다면, 액션영화로써 〈바람의 검심〉 시리즈가 화려한 액션과 시대극의 외양 뒤에서 일본 사회만이 아닌 현대사회 일반에 의미심장한 여운으로 자리할 수 있을 것이다.

3. 〈범죄도시〉 시리즈의 악에 대하여

〈범죄도시〉 시리즈의 악(빌런)은 구체적으로는 장첸, 강해상, 주성철, 백창기라는 범죄자들이다. 이들은 개인적인 범죄가 아니라 범죄 조직을 이끄는 자들로서 공통적으로 국제적인 연결망을 가지고 있다. 이는 한국 액션영화에 등장해 온 악인들과 표면적으로 차이를 보여준다. 해외와의 교류나 거래가 활발해졌다는 시대적 변화를 포함하면서 범죄가 복수나 권력이 아니라 돈이 유일한 목적이 된 상황을 극명하게 보여주고 있다.

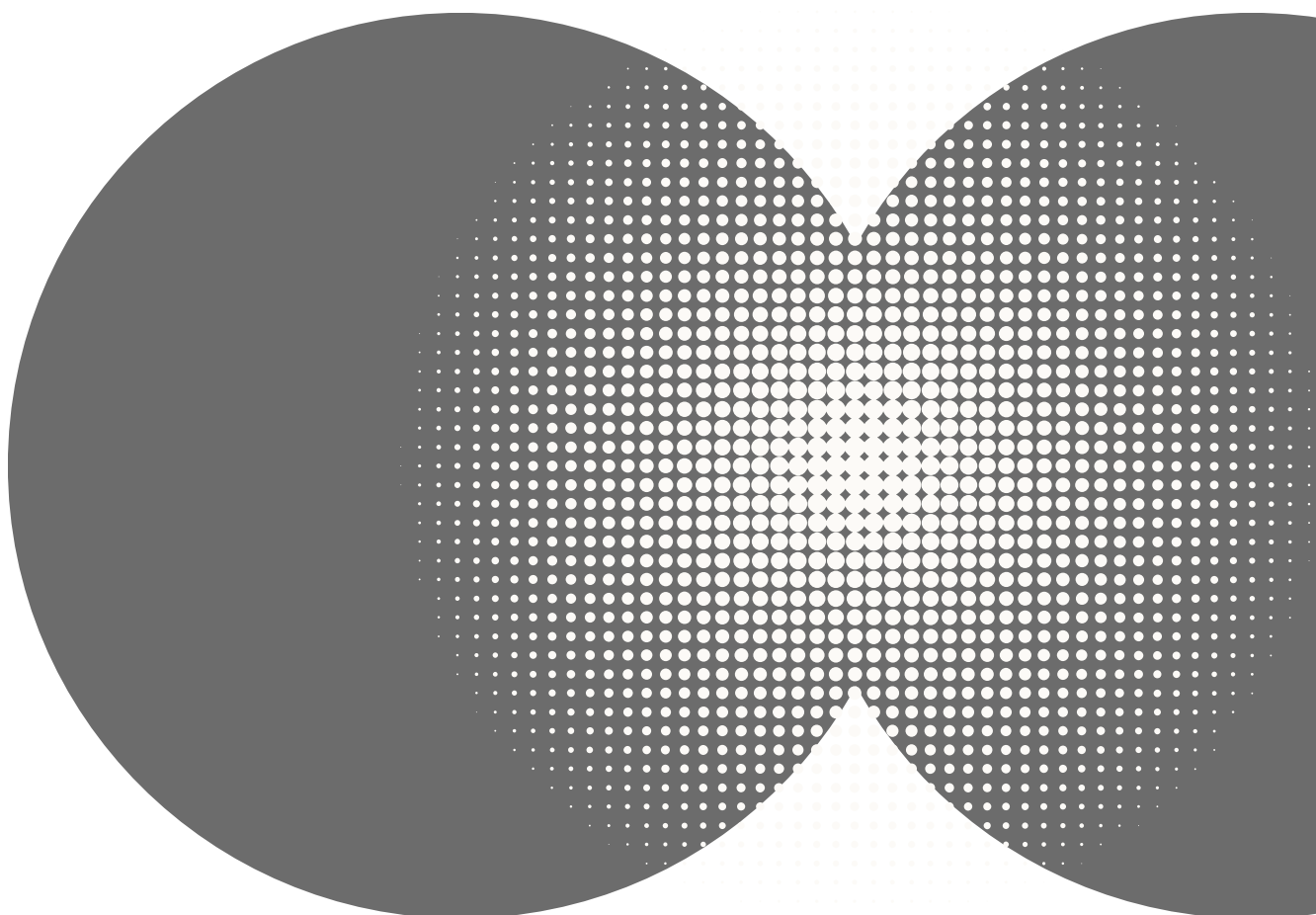
〈바람의 검심〉 시리즈가 변화에의 수용과 저항이 서로 충돌하는 지점에서 저항하는 쪽을 악으로 상정하여 묘사한 것을 생각한다면, 〈범죄도시〉 시리즈는 현재 여기에 좀 더 집중하여 현실적인 범죄의 양상을 드러내고 있다. 악인들은 범죄에 빠지게 된 계기나 사연은 누락된 채 잔인함만이 강조되며 돈을 위해 인간의 가장 추하고 잔혹한 면까지 여과 없이 보여준다. 따라서 돈을 목적으로 벌어지는 우리 사회의 현재적 실태를 악을 통해 드러내고 있다고 할 수 있다. 중국, 베트남, 일본, 필리핀 등 외국이 등장하는 것도 그렇고, 사채나 마약, 도박 등이 범죄의 도구가 된 것도 그러한 현재적 상황을 직접적으로 보여주는 장치이다.

따라서 〈범죄도시〉 시리즈에서의 악은 변화나 비교가 아니라 현상의 직접적인 표현이며 시민들이 당대의 현실에서 악으로 간주하는 배금주의적 실태를 상징하고 있다고 판단된다. 더불어 이러한 비인간적인 범죄를 단죄하지 못하는 공권력에 대한 비판의 시선도 함께 읽어낼 수 있을 것이다.

2024 부산대학교 영화연구소 하계 학술대회

동아시아 영화의 도전과 응전: 경계와 연결의 생성학

동아시아 영화정책의 과거, 현재, 미래



조선과 타이완 총독부의 식민지 영화 정책 비교

채경훈

부산대학교 영화연구소

1. 들어가는 말

조선총독부도, 타이완총독부도 식민지 통치의 안정성을 위해 억압적이고 폭력적인 수단에 기반한 경찰력과 군사력을 이용했다. 그러나 이러한 통치 방식은 비용이 기하급수적으로 증가하기 때문에 식민지인들의 자발적 복종이 무엇보다 가장 중요했다. 그래서 식민지인들 스스로가 일본 제국의 ‘국민’이라는 의식을 가지게 하는 ‘동화’는 식민지 지배의 가장 이상적인 정책으로 여겨졌고 총독부는 ‘동화’를 위한 여러 정책을 펼쳐 나갔다. 이를 위한 가장 강력한 수단 중 하나가 교육이었다.¹⁾ 그러나 동화는 어디까지나 차별을 구조화한 것에 지나지 않았으며 교육은 식민지 배자와 식민지인 간의 차별을 내면화하는 것에 지나지 않았다.

타이완총독부는 영화를 통한 교육도 동화를 촉진하는 주요 수단 중 하나로 여겼다. 특히, 영화만의 광범위성과 편리성이라는 특징, 즉 영사기, 필름, 소수의 인원만으로도 교육 수준에 상관 없이 불특정 다수에게 동시에, 그것도 여러 번 보여줄 수 있다는 특징 때문에 영화는 선전, 교화를 위한 매우 효과적인 방법으로 주목받았다. 그런 점에서 영화는 가장 경제적으로 절약할 수 있고 효율적인 교육 강화 방법으로 여겨졌다.²⁾

이는 조선도 마찬가지로 이미 한국통감부 시절부터 통치를 위해 영화를 이용했다. 현지 사정을 소개하는 영화를 직접 제작하여 일본과 대한제국에서 상영하고 양국 국민의 시국에 대한 인식을 바꾸려는 선전, 교화에 이용했다. 1905년 을사늑약으로 일본이 대한제국을 보호국으로 삼으며 이토 히로부미가 초대 통감으로 임명됐는데, 이토는 이전부터 영화가 갖는 대중선전의 영향력을 이해하고 있었고 타이완과 한국의 식민지 통치를 위해 영화를 이용했다.³⁾ 1895년 타이완이 일본의 식민지가 되면서 타이완 민중의 격렬한 항일투쟁이 이어졌는데, 이때 이토는 타이완의 민심을 안정시키기 위해 영화를 적극 이용하도록 했다.⁴⁾

식민지 타이완과 조선에서 영화와 관련한 법령과 제도 등은 일본 내지의 연장선상에 있었다. 특히, 하라 다카시가 내각총리대신이 되고 3·1운동 발발 후 1920년대 일본 제국은 ‘내지연장주

1) 나카바야시 히로카즈, 「조선총독부의 교육정책과 동화주의의 변천」, 연세대학교 대학원 박사논문, 2015, 2쪽.

2) 洪雅文, 「台湾総督府による映画政策」, 『Film Studies』 no. 12, 1998, 117~118쪽.

3) 복환모, 『조선총독부의 프로파간다』, 바른북스, 2023, 27쪽.

4) 田村志津枝, 『はじめに映画があった: 植民地台湾と日本』, 中央公論新社, 2000, 41쪽.

의'에 입각한 식민 통치 방침을 내세우면서 타이완과 조선의 영화 정책 또한 일본 내지의 정책을 거의 그대로 적용했다. 영화 정책 또한 내지의 제도가 식민지로 이식되어 정착되었지만, 내선영화, 내대용화라는 명목과 달리 타이완과 조선의 영화산업에서 타이완인과 조선인은 끊임없이 주변부로 내몰리는 상황에 처했으며 그들의 영화 활동이 실패할 수밖에 없는 처지에 놓여있었다. 게다가 타이완과 조선의 총독부는 '조선 특수사정', '타이완 특수사정'이라는 구실을 내세워 내지보다 더욱 엄격한 잣대를 들이댔다.

이런 상황에서도 불구하고 조선인과 타이완인은 그들 나름대로 영화 활동을 이어갔다. 무엇보다 영화는 거대한 자본과 유통 체계를 필요로 하기 때문에 식민지든 식민지 본국이든 영화를 제작, 배급, 상영할 경우에는 법적 테두리 안에서 이루어져야 했으며, 식민지 타이완과 조선에서는 차별적 구도를 전제로 명목상의 합법적 틀 안에서 지배 권력과의 협상을 필요로 했다. 이러한 합법적 협상의 지점에서 조선과 타이완은 각각의 영화 문화를 형성해 나갔다. 이러한 의미에서 본 연구는 타이완을 중심으로 식민지 시기 타이완과 조선의 영화정책을 비교하고 영화산업이 어떻게 정착하고 영화 문화가 형성됐는지를 살펴보고, 타이완의 영화 수용과 제작의 측면을 엿보고자 한다.

2. 식민지 초기 타이완과 조선의 영화 정책

타이완과 조선에서 영화는 매우 중요한 식민 지배 수단 중 하나였고, 식민지 본국인 일본의 제도와 관행이 거의 그대로 이식됐다. 게다가 일본 제국의 첫 번째 식민지인 타이완은 조선 통치에 기반이 됐으며⁵⁾, 두 지역의 식민지적 상황은 직간접적으로 일본의 식민지 정책에 영향을 주었다. 그래서 타이완과 조선의 총독부 영화 정책 또한 큰 틀에서 비슷하게 전개됐다.

미사와 마미에는 타이완총독부의 영화통제를 시기별로 다음과 같이 나눈다.

- ① 시장 형성과 통제 초기(-1920년대 중반) - 민간 영화 시장이 형성되는 과정이었기 때문에 총독부 주도의 적극적 영화통제가 지배적인 위치를 차지했고, 소극적 영화통제는 시장의 형성과 함께 점진적으로 발전한 시기.⁶⁾
- ② 중국 영화 수입에 의한 시장 확대와 다양화(1920년대 중반~1930년대 중반) - 지방으로의 영화 보급, 중국 영화 수입 시작, 타이완인의 비영리 영화 활동 시작 등으로 민간 영화 시장이 확대, 다양화된 시기.
- ③ 총력전 하의 시장 일원화(1930년대 중반~1945년) - 1930년대 들어 점차 강화된 소극적 통제가

5) 서종진, 「일본 제국주의의 '내지연장주의'와 조선총독부의 '문화정치': 3·1독립운동 이후 하라 수상의 「조선통치사건」을 중심으로」, 『한국정치외교사논총』, 41권 2호, 2020, 12쪽.

6) 미사와 마미에는 타이완총독부 주도의 영화 제작, 상영을 적극적 영화통제, 영화 검열 및 취체 등과 관련한 정책을 소극적 영화통제로 구분한다. (三澤真美恵, 『「帝国」と「祖国」のはざま植民地期台湾映画人の交渉と越境』, 岩波書店, 2010, 25~26쪽.)

중일전쟁 발발 전후부터 더욱 철저하게 강화되어 영화 시장에서 총독부 주도의 적극적 영화통제가 다시 지배적으로 된 시기.⁷⁾

조준형은 조선총독부의 영화통제를 시기별로 다음과 같이 나눈다.

- ① 영화 유입과 초기 영화 정책(-1920년대 초) - 영화가 처음으로 유입되고 일본 제국에 의해 영화 정책이 처음으로 시행되는 시기
- ② 조선영화의 등장과 각종 영화 규칙의 시행(1920년대~1930년대 중반) - 1919년 3·1 독립운동 이후 문화정치 시기 조선영화의 본격적 제작 개시와 1934년 <활동사진 영화 취체 규칙>이 시행되기까지의 시기
- ③ 영화임전체제하의 영화 정책(1930년대 후반~1945년) - 중일전쟁 이후 1945년 해방까지 내선일체 아래 영화신체제와 조선영화령으로 상징되는 시기.⁸⁾

두 연구자의 타이완과 조선의 총독부 영화 정책의 변화 시기가 완전히 일치하지 않지만, 정책의 노선과 전체적인 흐름에서는 크게 다르지 않다는 것을 알 수 있다. 그럼 타이완을 중심으로 총독부의 영화정책을 살펴보자.

타이완에서 지속적으로 영화가 상영되기 시작한 것은 1900년대에 들어서면서 일본인 다카마쓰 도요지로(高松豊次郎)의 순회상영이었다. 다카마쓰는 일본에서 최초로 영화를 계몽 활동에 이용한 노동운동가로 이토 히로부미의 권유로 1901년 처음 타이완으로 건너가 영화를 상영했으며, 이후 영화관을 운영하며 1910년까지 타이완에서 8곳의 극장을 세웠다. 또한 총독부나 민간 단체가 다카마쓰에게 의뢰하여 타이완을 일본에 소개하는 필름, 타이완 원주민에 관한 필름 등을 제작하기도 했다.⁹⁾ 그 외에도 관변 민간부인단체인 타이완부인자선회, 애국부인회 타이완지부 등이 자선활동, 구호기금 조성 등을 위해 순회상영을 실시했다.

타이완 총독부도 1910년대에 들어서면서 민간에 위탁하는 방식만이 아니라 본격적으로 순회상영을 실시하게 된다. 당시 타이완 사회와 가장 밀착해 있던 식민지 권력은 조선과 마찬가지로 교사와 경찰관이었다. 그래서 이 시기 총독부의 영화 순회상영은 타이완교육회와 타이완경찰협회를 중심으로 이루어졌다. 타이완교육회는 1914년 말부터 학생과 학부모를 대상으로 한 순회상영을 시작했다. 타이완교육회는 1923년에는 ‘동궁행계(東宮行啓, 황태자 히로히토의 타이완 방문)’를 담은 기록영화나 교육영화를 제작하고 일본에 타이완의 상황을 선전하는 선전대를 파견하기도 했다. 경찰협회는 이미 1907년에 타이베이를 관광 방문한 타이완 원주민을 대상으로 ‘환등회’를 개최하는 등 일찍부터 시각 매체를 선전에 활용했으며, 1920년대에는 활동사진부를 설치하여 이번 사업, 위생·방법 선전 등을 위해 영화를 이용했다.¹⁰⁾ 이러한 순회상영의 목적은

7) 앞의 책, 40~41쪽.

8) 조준형, 「일제강점기 영화정책(1903~1945년)」, 『한국영화 정책사』, 김동호 외, 나남출판, 2005, 46~48쪽.

9) 渡邊大輔, 「民衆」はいかにに教育されるか—高松豊次郎と大正期社会教育映画の主題, 『映像学』 84卷, 2010, 59~76쪽.

처음부터 직간접적으로 일본 통치의 정당성을 선전하는 것이었다.

타이완 총독부는 ‘번민(蕃民)’이라고 부르는 타이완 원주민¹¹⁾에 대해 별도의 이번(理蕃) 정책을 펼쳤다. 총독부는 주로 산지에 거주하는 원주민과 한족을 구분하고, 그 사이에 애용선(隘勇線)¹²⁾을 설정하고, 대부분의 원주민을 산지로 몰아넣는 강력한 탄압 정책을 일본 통치 시기가 끝날 때까지 실시했다.¹³⁾ 식민지 초기 타이완인들의 강력한 저항에 타이완 북부와 서부를 중심으로 한족이 거주하는 평지의 군사적 제압과 치안 유지에 전념하고 원주민들은 적으로 돌리지는 않았다. 그러다 평지의 항일운동이 어느 정도 진압되자 타이완 총독부는 원주민이 거주하는 번지에 대한 이번 정책을 모색하고 이번을 관할하는 부서를 따로 두고 이번 경찰을 배치하여 강압적 통제를 시작했다.¹⁴⁾ 번지에는 민간 영화업자가 출입할 수 없었고, 이들에게는 총독부의 순회상영이 영화를 접할 수 있는 유일한 기회였다.

영화의 보급과 관련하여 1900년대에는 총독부의 영화 정책과 민간과의 협력 체제로 영화 상영이 이루어졌다면, 1910년대에는 총독부의 영화 선전 활동이 적극적으로 이루어지는 가운데 민간에서는 독자적인 조직이 등장하여 적극적으로 이루어지기 시작했다. 이러한 영화의 보급과 함께 총독부의 영화 검열과 단속도 시작된다. 대한제국 및 조선에서는 1910년 황실을 비롯하여, 적십자사, 애국부인회 한국본부 등의 주최로 상영됐다. 이들 영상은 황족들뿐만 아니라 군인 유족이나 군사 후원을 위한 기금 조성을 위해 관인구락부, 청년회관 등 공공장소에서도 일반에 공개되기도 했다. 특히 통감부가 깊이 관여한 애국부인회를 중심으로 활발히 상영됐으며 대한제국의 식민지화를 이미 전제하고 영화를 이용해 한일 융화의 필요성을 인식시키려고 했다.¹⁵⁾

타이완과 조선의 영화 보급과 함께 영화와 관련된 법규도 이때 처음 정비된다. 타이완에서는 이미 영화가 유입되면서부터 규제가 시행되고 있었지만, 여러 다른 흥행물과 함께 관리됐다.¹⁶⁾ 영화와 관련한 법규는 1916년에 <연극 및 활동사진 취체에 관한 건>으로 처음 등장했는데, 오히려 식민지 본국보다 이른 시점이다. 영화 관련 법규가 제정된 이유는 1910년대 들어서면서 도시를 중심으로 영화 상설관이 등장하기 시작했고 영화 상영 및 관람과 관련하여 여러 가지 문제

10) 三澤真美恵, 『殖民地下的銀幕——台灣總督府電影政策之研究1895-1942年』, 前衛出版社, 2001年, 195~205쪽.

11) 오래전부터 타이완 섬에 거주해 온 오스트로네시어족 계통의 민족 집단으로, 1997년 타이완 정부에서 헌법으로 ‘원주민’을 공식 명칭으로 제정했다.(한겨레S, 「대만 원주민의 투쟁 “내 이름을 돌려줘”...정명운동의 이면」, 2022.11.12. (https://www.hani.co.kr/arti/international/international_general/1066943.html))

12) 1895년부터 1906년까지 타이완 총독부는 원주민에 대해 기본적으로 회유와 방임의 정책을 취했다. 이후 원주민에 대한 탄압을 강화하면서 ‘애용선’이라는 경계선 설치하고 ‘애용’이라는 자경단도 두었다. 애용선에는 포대를 각 지점에 포대를 설치하고, 고전압 철조망, 지뢰 등도 사용됐다. 1909년까지 타이완 산지에 설치된 애용선은 총 470km에 달했다.

13) 大江志乃夫, 「殖民地戰爭と總督府の成立」, 『近代日本と植民地 第2卷 帝國統治の構造』, 岩波書店, 1992, 3~34쪽.

14) 近藤正己, 「台灣總督府の「理蕃」体制と霧社事件」, 『近代日本と植民地 第2卷 帝國統治の構造』, 大江志乃夫 編, 岩波書店, 1992, 35~60쪽.

15) 복환모, 앞의 책, 27~55쪽.

16) <극장 및 요세(만담 등을 들려주는 대중 연예장) 취체 규칙의 건>(1901), <연극 및 요세 취체 규칙>(1902), <풍속상의 취체에 관한 건>(1903), <연극 취체에 관한 건>(1908) 등을 기반으로 다른 흥행물들과 함께 영화 및 영화관을 단속했다.

가 증가했기 때문이다. 이로 인해 영화에 대한 우려 섞인 목소리, 특히 교육계의 비판이 강해졌고, 게다가 통일된 검열 기준이 존재하지 않아 지역마다 검열 기준이 달랐고 영화업자들의 불만이 잇따랐다. 이러한 검열의 허점을 이용해 문제의 부분을 삭제하여 필름 검사 증명서를 받은 후 다른 지역에서는 삭제 부분을 다시 연결하여 상영하는 경우도 종종 있었다. 이에 대한 대응책으로 1920년대에는 경찰관이 상영 장소에 직접 입회하여 허가받은 대본대로 상영하는지 감시하는 ‘임검’이 더욱 강화됐다.¹⁷⁾

조선의 경우도 크게 다르지 않은데, 영화에 대한 규제는 한국통감부 시대부터 있었지만, 조선총독부가 설치되면서 경무총감부 보안경찰 주관으로 시행됐으며, 주로 상영관 시설과 위생을 비롯해 영화의 외설스러운 장면, 범죄, 사상 문제 등 공안과 풍속에 관련된 것들이었다. 타이완과 마찬가지로 조선에서도 영화와 관련한 단일한 법규가 없었기 때문에 각 지역 경찰서의 담당 부서가 여러 흥행물과 함께 단속을 실시했다. 이로 인해 각 지역마다 일일이 상영 허가를 받아야 했고, 그때마다 다르게 적용되는 기준으로 영화업자들의 부담이 가중됐다. 1922년 2월 평안남도가 〈흥행 취체 규칙〉을 도령으로 제정하여, 영화와 관련한 법규를 최초로 시행했고, 같은 해 3월에 경기도에서는 〈흥행장 및 흥행 취체 규칙〉을 시행, 8월에는 충청북도가 〈흥행 취체 규칙〉을 시행하며 전국적으로 확대됐다. 이는 1921년 일본에서 제정된 〈흥행장 및 흥행 취체 규칙〉의 연장선에서 제정됐고, 영화, 연극, 연예 등 흥행물의 검열과 흥행장의 설비 및 환경에 대한 법규로서 조선의 각 도에서 실시한 영화 취체 규칙의 내용이 모두 이와 유사했다.¹⁸⁾

3. 영화 시장의 확대와 영화에 대한 통제와 관리

1915년 타이완 항일무장봉기인 '시라이안 사건(西來庵事件)'으로 주민에 대한 보복 학살이 일어나고 임시법원의 대량 사형 판결 등으로 철저하게 탄압된 후, 타이완의 항일민족운동은 비무장 노선으로 전향한다. 그 무렵 세계 정세는 1917년 러시아에서 혁명을 통해 세계 최초의 사회주의 국가가 수립됐고, 1918년에는 미국의 윌슨 대통령이 민족자결주의를 포함한 평화 원칙 14조를 세계에 호소하는 등 새로운 사조가 고조되고 있었다. 아시아에서는 먼저 조선에서 1919년 3·1 독립운동이 발발했고, 같은 해 5월 4일 중국에서도 일본의 중국에 대한 21개조 요구에 반대한 학생들의 반대운동을 계기로 반제국주의를 표방하는 5·4 운동이 전개됐다.

이 시기 타이완 민족운동가들에게도 영화는 계몽을 위한 주요 수단으로 인식됐다. 대표적인 예로 1921년에 창립한 타이완 문화협회(이하 문협)가 1926년부터 1927년까지 약 1년간 차이패 이후어(蔡培火)를 중심으로 문협 내 활동사진부를 조직하여 계몽적 목적으로 순회상영 활동을

17) 陳怡如, 「日本統治下の台湾總督府による文化政策の構築過程とその特質に関する研究 - 1895年～1936年の「表演芸術」に対する諸施策からの考察 -」, 神戸大学大学院国際文化学研究科 博士論文, 2019, 99~110쪽.

18) 복환모, 앞의 책, 124~133쪽.

했고 타이완인들로부터 열렬한 환호와 지지를 받았다. 총 130회 이상의 순회상영을 비영리로 실시하고, 민난어를 사용하는 변사의 해설과 풍부한 풍자로 각지에서 열광적인 반응을 불러일으켰다. 그러나 문협 내부의 좌우 분열 이후 차이페이후어가 민중당의 선전 활동에 잠시 참여했다가 1928년부터 메이타이단(美臺團)을 결성하여 다시 상영 활동을 이어나간다. 그러나 당국의 엄격한 감시와 통제, 그리고 타이완인들의 무관심으로 큰 성과를 거두지는 못했다.¹⁹⁾

1920년대 중반 문협 시절에는 그토록 지지를 얻었던 상영 활동이 불과 몇 년 사이에 무관심해진 것은 타이완 영화 시장이 확대되고 관객의 취향이 다양화되면서 계몽영화에 대한 관심이 줄었던 것이 주요 원인 중 하나였다. 1910년대까지만 하더라도 주로 단편영화, 외국 기록영화나 희극, 일본의 기록영화가 주를 이루었으나, 1920년대가 들어서면서 중국 영화가 수입되기 시작했다. 1924년 샤먼 련위엔 영화사(廈門聯源片公司)의 손 씨와 은 씨가 난양에서 순회 상영된 중국 영화 4편을 타이완에 들여온 것이 타이완에 수입된 최초의 중국 영화였다. 이때 상영된 영화가 〈고정중과기〉(古井重波記, 1923), 〈연화락〉(蓮花落, 1923), 〈대의멸친〉(大義滅親, 1924), 〈염서생〉(閻瑞生, 1920)이며, 그중 〈고정중과기〉의 흥행이 매우 좋았다. 이들 영화의 성공으로 타이완에서 많은 순회상영 회사가 설립됐고, 주로 타이베이, 타이중주, 타이난주를 중심으로 영화가 상영됐다. 타이완인 변사의 민난어 설명도 중국 영화의 인기에 한몫했다. 중국 영화의 수입과 인기는 타이완의 영화 시장 확대와 다양화를 가져온 가장 큰 계기가 되었고, 타이완인이 운영하는 영화 배급사도 이 시기에 급증했다. 또한 규슈 등에서 무단으로 입수해 상영하는 경우가 많았던 일본 영화도 1923~1924년경에 배급 시스템이 정비되고 확립됐다.²⁰⁾

1920년대 중반부터 중국 영화의 수입이 증가하고 타이완인 순회상영업자들이 대거 등장하면서 민간 시장이 확대되고, 영화의 종류도 다양해졌다. 이는 총독부가 전개하는 상영회나 순회상영과 경쟁하는 구도가 됐다. 이러한 상황을 배경으로 총독부는 1926년 8월에 지방별로 이루어지던 영화 검열을 중앙집권적으로 실시하는 〈활동사진 필름 검열규칙〉을 시행하게 된다. 이 규칙은 전년도에 식민지 본국인 일본에서 시행된 〈활동사진 필름 검열규칙〉의 연장이었다.²¹⁾ 그러나 한편으로 검열규칙의 시행 배경에는 식민지 타이완에서의 시장 확대에 대한 대응의 측면 또한 강했다. 1926년 8월 조선총독부에 의해 〈활동사진 필름 검열규칙〉이 조선에서도 시행된다. 조선총독부의 영화 정책 또한 내지연장주의에서 일본의 〈활동사진 필름 검열규칙〉을 거의 그대로 적용한 것이다. 1920년대 조선에서도 타이완과 마찬가지로 영화가 빠른 속도로 보급되면서 시장이 확대되고 영화도 다양화됐다. 하지만 단지 영화업자들의 불편 해소만을 위한 것이 아니며, 영화의 사회정치적 영향력에 대한 국가의 통제가 본격적으로 시작됐다는 의미 또한 가진다.²²⁾

19) 최세훈, 「일본통치시기 타이완문화협회의 계몽영화운동 연구(1926-1933) - 문협 활동사진부와 메이타이단의 순회영사회를 중심으로」, 『아시아문화연구』 제60집, 2022, 427~461쪽.

20) 川瀬健一, 『日本統治下の台湾映画史』, 東洋思想研究所, 2022, 67~68쪽.

21) 牧野守, 『日本映画検閲史』, パンドラ, 2003, 178~181쪽.

22) 牧野守, 「内務省令「活動写真『フィルム』検閲規則」の制定における立法の思想と背景」, 『メディア史研究』

타이완이나 조선 양쪽 모두 식민지 본국의 〈활동사진 필름 검열규칙〉의 연장선에 있었지만, 그럼에도 불구하고 식민지 본국인 일본에서 검열을 통과한 영화라도 조선이나 타이완에서 다시 검열을 받아야 했다. 특히 총독부에 의해 ‘조선 특수사정’, ‘타이완 특수사정’을 이유로 일본 내지와는 다른 검열 기준이 적용됐다. 이로 인해 일본 내지에서 허가를 받은 영화라 할지라도 조선이나 타이완에서는 삭제되거나 상영 불허가 되는 경우도 많았다. 주로 수입 영화의 경우가 이에 해당했는데, 일본 영화의 경우도 조선이나 타이완에서 검열로 인해 삭제되거나 상영 불허를 받기도 했다.

또한 타이완이나 조선의 영화 수용에서 매우 큰 영향력을 가졌던 변사에 대한 통제, 관리가 급속히 강화됐다. 조선의 경우는 1922년 〈활동사진 변사 자격제도〉를 제정하여 변사에게 면허증을 부여하고 관리와 통제의 대상으로 만들었다. 설명 대본과 상관없이 때론 즉흥적으로 해설하는 변사들은 통제되지 않는 잠재적 위한 요소였으며, 당국은 이를 관리할 필요가 있었던 것이다.²³⁾ 타이완의 경우도 다르지 않았다. 특히 타이완인에 의한 영화제작이 매우 힘든 상황에서 중국 영화는 이를 대신할 중요한 오락거리이자 타이완인들의 민족의식을 고취시키는 역할을 했기 때문에 변사는 항상 감시의 대상이었다. 당국은 수입 단계에서부터 중국 영화를 엄격히 검열했지만, 허가를 받은 중국 영화더라도 상영 환경, 특히 변사의 말에 따라 그 의미가 달라질 수 있었다. 무성영화라면 중국 영화든 서양 영화든 일본어 자막을 삽입하고, 유성영화라면 일본어 발성으로 대체하는 방식을 취했지만, 문맹률이 높았고 일본어 보급도 한계가 있었기 때문에 영화 관람에 변사가 반드시 필요했다. 영화관에는 경찰의 감시석이 설치되었고, 상영 때마다 경찰은 관객의 반응과 배우의 대사나 변사의 설명을 감시했다. 변사의 자격은 각 주 경찰서에서 사전에 심사를 거쳤고, 매년 엄격한 시험을 통과해야 했다. 그리고 합격해도 영화 상영 전마다 영화 대본을 보안과에 제출해 심사를 받아야 했다. 변사는 심사를 통과한 대본대로 영화를 설명해야 했으며, 정치사상이나 풍속을 문란하게 하는 말이 나오면 변사는 처벌의 대상이 되어 자격도 박탈당했다.²⁴⁾ 또한 변사는 근무 중이 아니더라도 항상 면허증을 휴대할 의무가 있었고 이러한 엄격한 관리는 타이완에서 특히 중국 영화의 상영을 더욱 어렵게 만드는 요인 중 하나였다.

1930년대가 되면 영화의 사회정치적 영향력이 확대되면서 일본 정부는 영화의 국책화를 추진한다. 1934년 일본 내지에서 영화통제위원회가 설치되고, 위원회는 각 관청의 영화 행정, 국산영화의 지도통제 및 보호 장려, 외국영화 수입, 교화영화 제작 및 강제 상영까지 영화 전반에 걸쳐 관리하기 시작한다.²⁵⁾ 이를 바탕으로 1934년 일본 내지보다 먼저 조선에서 〈활동사진영화취체규칙〉이 시행된다. 이 규칙의 핵심은 외국영화의 상영을 제한하고 내선영화에 적합한 조선영

no. 10, 2000, 16~36쪽.

23) 이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 『식민지 검열: 제도·텍스트·실천』, 검열연구회 엮음, 소명출판, 2011, 562~567쪽.

24) 유임중, 「일본 식민지 시기 대만 영화의 민족사실주의 연구」, 단국대학교 대학원 박사논문, 2022, 54~57쪽.

25) 복환모, 앞의 책, 167쪽.

화를 제작하게 하고 일본 영화를 장려하는 것에 있었다. 그래서 각 영화관에 우량영화를 강제적으로 상영하고, 외국영화의 상영 편수를 점차적으로 줄여나갔다.²⁶⁾

타이완의 경우는 〈활동사진영화취체규칙〉이 시행되지 않았는데, 타이완에서는 조선과 달리 영화를 국책화하려는 움직임은 상대적으로 약했다. 이는 타이완인들의 민간 영화제작이 조선에 비해 활발하지 못했던 점과 관계가 있어 보인다.²⁷⁾ 하지만 1930년대 타이완에서는 유성영화가 선보이고, 유성영화 시설을 갖춘 대형 영화관이 등장하고, 영화 동호회가 조직되고, 영화 잡지가 창간되는 등 영화는 대중문화로서 확고한 위치를 점하고 있었다. 또한 타이완인이 경영하는 영화배급업체, 순회상영업체도 증가하며 영화는 더욱 다양화됐고, 도시뿐만 아니라 지방에도 영화가 빠르게 보급됐다. 그럼에도 타이완인에 의한 타이완인을 위한 극장 건설은 경찰이 허가를 잘 내주지 않아 방해받는 상황이 반복됐다. 특히 1930년대 들어서자마자 타이완 원주민의 항일 봉기인 우서 사건(1930년)이 일어나고 타이완 내 항일 좌파 운동가들의 대규모 검거, 만주 사변(1931) 등 타이완 안팎으로 큰 사건들이 연이어 일어나며 타이완 총독부의 선전, 교육영화의 제작, 순회상영을 보다 적극적으로 펼쳐 나간다. 그러나 이미 타이완에서 영화가 대중문화로서 깊이 뿌리내렸기 때문에 총독부의 사회교화, 교육용 영화는 이전과 달리 크게 호응을 얻지 못했고, 동시에 총독부의 타이완 영화 시장에 대한 통제는 영화를 중심으로 한 대중문화 시장의 잠재적 가능성을 차단해 버렸다.

타이완에서는 〈활동사진 영화 취체규칙〉이 시행되지는 않았지만, 이 규칙의 주요 핵심 중에 하나인 외국영화의 상영 제한이 다른 방식으로 이루어졌다. 1933년에 시행된 〈외환관리법〉과 〈타이완 외환관리 규칙〉을 통한 간접적인 방법과 1936년에 시행된 〈수출입 활동사진 필름 단속 규칙〉을 통해 외국영화, 그중에서도 타이완인의 민족의식을 고취할 수 있는 중국 영화의 상영을 엄격하게 통제했다. 중일 간의 긴장이 고조되면서 1934년부터 중국 영화도 적성영화로 간주하여 총독부는 중국 영화를 더욱 엄격하게 검열하고, 검열료도 두 배로 인상했으며 통관 절차도 더욱 복잡하게 만들었다. 또한 지역에 따라서는 타이완인이 경영하는 영화관에서 중국영화 상영 횟수를 줄이는 조치도 취해졌다.²⁸⁾ 그러나 중국 영화는 고유한 시장을 형성하고 있었기 때문에 완전히 차단할 수는 없었으며, 중국 영화의 인기 또한 쉽게 사그라들지는 않았다.

26) 위의 책, 186~188쪽.

27) 검열연구회, 앞의 책, 574쪽.

28) 三澤真美恵, 2010, 53~55쪽. 각 연도의 평균 필름 절제율을 1로 했을 때, 중국영화의 절제율은 1927년은 2.5배, 1928년은 3.1배, 1929년은 1.2배, 1930년은 2.2배로 항상 평균을 상회했다. (같은 책, 64쪽)

4. 총력전 체제와 영화 시장의 일원화

일본의 중국 침략은 만주사변 이후 노골화되어 1937년 루거우차오(盧溝橋) 사건을 계기로 전면전에 이르게 된다. 국가의 총력을 동원하는 전쟁 상황이 발발하며 타이완인과 조선인을 전쟁에 동원하기 위해 ‘황민화(皇民化)’ 운동이 전개됐다. 식민지 본국인 일본에서는 1934년 영화통제위원회가 설립되어 영화산업에 대한 국가적 개입이 활발해졌고, 1939년 4월에 제정된 <영화법>을 통해 영화 시장을 일원화하여 선전과 통제의 효율과 효과를 높였으며 ‘영화일원체제’를 확립시켰다. 이 법규는 1945년 패전 전까지 전시 영화 통제의 근거가 됐다. 조선에서는 1940년 거의 같은 내용으로 ‘조선영화령’ 시행되었고, 타이완에서는 시행되지 않았다. 식민지 본국에서 제정된 영화법을 통한 일원화는 전시 체제 총력전을 위한 선전 목적이 강했지만, 그 이면에는 총력전 체제로 인한 전쟁물자를 위해 생필품의 생산이 제한되어 필름 부족 현상이 있었기 때문이기도 했다.²⁹⁾

전시 하의 영화 통제가 강화되는 가운데서도 타이완인에 의한 영화 활동이 완전히 위축되지는 않았으며, 영화 시장에서 타이완인이 결코 주변적인 존재가 아니었다. 유성영화가 등장하고 유럽, 미국 영화에 자막이 붙으면서 일본인 변사가 급감하지만, 타이완인 변사는 그 수가 줄어들기는커녕 오히려 1930년의 10명에서 1941년 24명으로 두 배 이상 늘어났다. 허가증 없이 활동한 변사도 많았다.³⁰⁾ 중일전쟁이 발발한 1937년 이후 더욱 강화된 영화통제로 인해 중국 영화의 유통은 점차 어려워졌다. 전쟁이 긴박해지면서 영화에 대한 통제, 단속 강화와 선전교화 영화의 필요성이 더욱 절실해지면서 타이완 총독부는 일원화된 통제 기구를 설립한다. 그 첫 번째로 1940년 기존의 조합 및 협회를 총독부가 일원화하여 타이완영화배급업조합을 설립하고 국책 영화의 보급과 황민화 촉진을 위해 당국이 추천 또는 권장하는 영화의 배급 및 상영을 알선하도록 하였다.³¹⁾

상대적으로 영화나 뉴스를 접하기 힘든 도시부 이외의 지역, 산간 지역에 대한 선전, 교화를 위해 각 주, 각 청마다 활동사진부가 따로 있었다. 각 지역의 조직은 상호 연락과 응통을 책임질 기관이 없어서 효율성과 경제성이 떨어졌다. 이러한 목적에 더해 전쟁 상황이 긴박해지면서 지방에 대한 배급-상영이 점점 더 중요하게 여겨졌고, 계몽선전 영화의 보급, 영화제작, 배급 및 상영 등을 위해 1941년 타이완영화협회가 총독부 정보과 내에 설치되고, 각 주, 청에 있는 비영리 영화단체를 통합하여 일원화했다.³²⁾ 타이완영화협회는 1943년 이후 정기적으로 타이완 뉴스 영화 '영화월보'의 제작도 진행했다.

29) 近藤和都, 「スクリーンの「移ろいやすき」を制御する - 戦時下日本の映画上映をめぐる規格化の諸相」, 『社会学評論』, 69卷 4号, 2019, 488~489쪽.

30) 앞의 책, 71~73쪽.

31) 市川彩, 『アジア映画の創造及建設』, 国際映画通信社, 1941, 95~96쪽. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1906923>)

32) 위의 책, 96~97쪽.

또한 1942년 타이완 총독부는 민간 영화사 및 기타 오락 흥행회사를 '타이완흥행통제회사'로 통합했다. 이를 통해 통제하기 힘들 정도로 확대되고 다양화되었던 타이완 영화 시장은 총독부에 의해 완전히 일원화됐다. 요금에 대해서도 1940년 8월에는 경무국 보안과의 지시로 개봉작도 50전으로 인하여 총독부는 이미 경쟁 세력이 사라진 시장에 통제회사의 '홍백' 두 배급망³³⁾을 통해 대중에게 긍정적인 요소를 전파하는 영화만을 유통시킬 수 있게 했다. 거기에는 본국에서 들어온 국책 영화, 본국 영화사와 협력하여 제작한 타이완 관련 극영화나 기록영화, 자체 제작한 정기 뉴스 영화 등이 배급-상영되어 타이완 주민들이 외국영화를 볼 수 있는 기회는 줄어들었고, 타이완 영화 시장은 총독부의 강력한 통제하에 놓이게 된다.³⁴⁾

조선에서의 영화임전체제는 1940년 <조선영화령>이 시행되면서 본격적으로 시작됐고, 조선영화계는 조선총독부의 관리하에 국책기관이 됐다. 이를 통해 기존에 영화제작과 관련하여 별도의 제약이 없었으나 영화제작이 허가제로 변경되며 영세한 제작사는 정리 대상이 됐다. 또한 영화업에 종사하는 감독, 배우, 촬영기사 등도 등록제로 변경됐다. 극영화 제작은 사전신고제로 변경되어 촬영개시 10일 전까지 총독부에 각본의 제출하고 제작 신고를 해야했다. 배급업 또한 허가제로 변경되어 외국영화에 대한 기준을 정하고 총독부에 외국영화의 배급을 신청하고 수량을 할당받아야 했다. 황민화, 내선일체 정책과 관련하여 외국영화는 나쁜 영향을 미칠 수 있기 때문에 주요 통제의 대상이 됐다. 상영과 관련하여서는 조선총독부에서 인정한 문화영화 및 시사영화를 강제 상영할 수 있도록 법규가 바뀌었고, 외국영화의 상영 제한이 규정됐다. 이로 인해 외국영화는 극영화의 총 상영 미터 수의 절반을 넘지 않도록 제한했다. 참고로 타이완에서는 일본 내지의 <영화법>이나 <조선영화령>과 같은 법규가 시행되지는 않았지만, 지역에 따라 중국영화를 포함한 외국영화를 극영화 총 상영 미터 수의 절반을 넘지 않도록 제한하기도 했으며, 중일전쟁 발발 후에는 중국 영화를 전면 금지하는 등 엄격하게 통제했다.³⁵⁾

황민화 정책은 식민지로부터 '인력'과 '인명'을 빨아들이기 위한 '인심' 동원 시스템으로³⁶⁾, <조선영화령>은 영화업계의 일원화를 통해 조선 영화계를 총독부의 관리하에 두고 철저히 통제하여 조선인을 황민화하여 전쟁에 동원하기 위해 시행됐던 것이다. 그리고 그 첫 번째로 제작사 통합을 위해 1940년 총독부의 관리하에 설립된 '조선영화제작자협회'를 이용하여 1942년 '조선영화제작주식회사'가 조선의 유일한 제작사로 총독부로부터 승인받는다. 그리고 조선영화인협회, 조선영화제작자협회도 일원화에 따라 해산됐다. 생필품 부족으로 당국은 영화배급도 통제하는데,

33) 영화임전체제로 인해 생필품 부족 현상이 지속되어 일본 정부는 영화제작과 상영을 규제 관리할 필요성이 생겼다. 이에 '사단법인 영화배급사'를 설립하여 배급을 일원화시켰다. 제작 회사는 도호, 쇼치쿠, 다이에이만 제작을 하도록 제한하고 각 영화사가 매달 2편을 제작하도록 했고, 50개의 프린트만 배급하도록 규제했다. 그리고 전국의 영화관을 홍계와 백계 두 계통으로 나누고, 매주 영화를 각 계통에서 1편씩 개봉하는 형식으로 바꿨다. (近藤和都, 앞의 논문, 489쪽)

34) 川瀬健一, 앞의 책, 79~80쪽.

35) 三澤真美恵, 2010, 54쪽.

36) 近藤正己, 『総力戦と台湾—日本植民地崩壊の研究』, 刀水書房, 1996, 141쪽.

1934년 총독부의 알선으로 설립된 ‘조선내외영화배급업조합’을 이용하여 조선에 있던 약 40여 곳의 배급사를 1942년 ‘조선영화배급사’로 하나로 통합한다. 사장은 조선영화제작자협회의 사장 다나카 사부로가 겸하게 됐다. 그리고 기존의 순회영사반을 조선영화배급사가 일괄 관리하여 영화관이 없는 산간벽지 등에서 선전영화를 적극적으로 순회 상영토록 추진했다. 조선영화배급사와 조선영화제작주식회사의 사장에 동일 인물이 겸직토록 한 것은 결국 조선의 영화산업을 조선총독부가 완전히 장악하여 국책으로 이용하여 전시하에 전쟁 동원을 위한 것이었다.

5. 식민지 타이완에서의 영화 수용과 제작

타이완의 영화 시장은 1920년대 중반부터 확대되고 다양화되면서 타이완인들의 영화제작이 시도되었지만, 모두 실험적인 시도에 그쳤고 결국 산업화되지 못했다. 식민지 반세기 동안 타이완이 제작한 극영화는 16편 정도에 불과하다. 현재까지의 연구에 의하면 타이완인이 주축이 되어 출연과 출자뿐만 아니라 감독-촬영까지 진행한 일반인 대상 극영화 제작은 〈누구의 과오〉(誰之過), 〈혈흔〉(血痕) 2편 뿐이다.³⁷⁾

타이완 영화제작의 빈 자리는 중국 영화가 채웠는데, 대신 일본의 동화정책, 나아가 국책화 및 황민화 정책에 근거한 총독부의 중국 영화에 대한 엄격한 검열과 단속이 있었다. 1937년 루거우차오 사건 발발 후에는 중국 영화에 대한 상영을 축소시켰고 완전히 금지하는 지역도 있었다. 그 배경에는 '타이완 특수상황'이라는 타이완에서의 중국 영화에 대한 인기가 있었고, 총독부 또한 그것이 식민지 본국인 일본에 대항적인 위치를 차지하고 있는 중국에 대한 민족적 공감에서 비롯된 것임을 인식하고 있었기 때문이다. 즉, 식민지 권력이 중국 영화를 특히 경계한 것은 중국 영화의 인기를 둘러싼 현상 속에서 바로 이러한 타이완인들의 중국에 대한 민족적 공감을 감지하고 있었기 때문이다.

중국 영화에 대한 엄격한 통제에는 변사라는 요소가 있었다. 무성영화 시대는 물론이고 유성 영화가 도입되고 나서도 거의 대부분의 영화에 민난어를 하는 변사가 있었다. 일본 영화나 일본어 자막만 있는 서양 영화는 물론이고 중국 영화에도 변사가 필요했던 것은 타이완에서 사용되는 언어가 상하이산(產) 중국 영화에서 사용되는 표준 중국어와 달랐기 때문이다. 또한, 도시 지역의 영화 상설관을 제외하고는 음성 해설 시설이 보급되어 있지 않았던 사정도 있었다. 유성 영화가 증가하는 1930년대 후반부터 일본인 변사가 급감하는 가운데 타이완인 변사가 줄지 않은 것도 이러한 이유에서였다. 변사의 설명은 때로는 즉흥적인 '풍자'를 섞은 정치적 연설에 가까운 것도 있었다. 이러한 영화 상영 공간에서 영화의 의미는 변사의 설명에 의해 상당 부분 결정된다. 즉, 타이완에서 제작한 영화가 거의 존재하지 않는 상황에서 중국 영화와 타이완 변사

37) 서락미, 『대만영화 백년사』, 김건, 박용진, 조선화 역, 한국문화사, 2022, 31~34쪽.

의 민난어로 된 설명은 중국 영화가 타이완 영화를 대체할 수 있었으며, 나아가 타이완 영화로서 수용되어 그 파급력을 가질 수 있었다. 그렇기 때문에 당국은 중국 영화에 대한 통제를 더욱 강화해 나갔던 것이다. 이와 비슷한 이유로 조선에서도 변사와 변사의 해설이 주요 감시 대상이었다.³⁸⁾

그러나 타이완에서의 이러한 중국 영화의 수용은 오히려 타이완인들의 영화제작을 더욱 어렵게 만든 요인이기도 했다. 기존의 연구에서 타이완의 영화제작이 부진했던 이유를 자금력, 기술력, 창의력 부족과 검열제도에 의한 탄압이라는 네 가지 요인에서 찾는다.³⁹⁾ 실제로 당시 타이완에서의 영화 관람료는 애초에 타이완 내에서 배급-상영에 드는 비용을 회수할 수 있는 수준으로 책정되었으며, 막대한 제작비를 타이완 내에서 회수할 수 있는 요금 설정이 아니었다. 타이완 영화 시장에는 수요에 비해 공급이 충분했고, 제작비 회수를 전제로 하지 않은 관람료는 낮게 책정되었으며, 박리다매를 노려도 시장 규모가 충분히 크지 않았기 때문에 민족자본으로 제작된 영화를 재생산할 수 없었던 것이다.

'전후' 타이완을 시장으로 한 '민난어 영화'는 1950년대 중반부터 1960년대까지 연간 수십 편, 많을 때는 100편이 넘는 생산량을 자랑했다. 즉, 영화 시장 자체는 확대 추세였던 식민지 시대 타이완에서 총독부의 비영리 상영 활동이나 우량영화의 강제 상영 등을 통해 공급을 뒷받침하고 있었던 것이다. 게다가 중국 영화의 수입을 제한하고 상영을 금지한 상황에서는 대신 당대 만주국과 중국에서 인기를 누렸던 리상란(李香蘭, 야마구치 요시코/山口淑子)⁴⁰⁾이 간판스타로 있는 만주영화협회⁴¹⁾의 영화나 상하이에 있던 일본의 국책영화사인 중화전영공사⁴²⁾의 영화로 대체시키기도 했다.⁴³⁾ 이처럼 총독부 주도의 불평등한 영화 시장에서 타이완 영화제작이 재생산되기는 어려웠으며, 타이완 영화의 시장 진출 기회가 조금이라도 더 동등하게 주어졌다면 중국이나 조선보다 규모가 작은 타이완 영화 시장을 대상으로도 민족자본에 의한 영화제작이 산업화되었을 가능성은 부정할 수 없을 것이다.

그래서 미사와 마미에는 이러한 요인들에 더해 타이완 영화제작의 부진을 임장적 토착화(臨場的土着化)라는 개념으로 설명한다. 타이완의 독자적인 경로를 통한 영화 수용의 장에서 일본 영화를 포함한 각국 영화가 반일 민족주의의 편견이 존재하는 장에서도 배제되지 않고 '혼성적'으

38) 이하나, 박영정 외, 『일제의 대중문화 통제 - 연극·영화·가요』, 동북아역사재단, 2023, 제1장 참조.

39) 서락미, 앞의 책, 29~34쪽.

40) 본명은 야마구치 요시코이며, 1938년 만주영화협회에서 중국인 전속 영화배우 '리상란'이라는 이름으로 배우이자 가수로서 활동을 시작했다. 일본과 만주국, 중국에서 큰 인기를 얻었고, 유창한 중국어로 당시에는 중국인 배우로 알려져 있었다. 이로 인해 일본이 패전하고 한간 혐의로 중화민국 군사재판에 회부되기도 하였으나, 일본인이라는 사실이 입증되어 국외 추방 처분을 받고 일본으로 귀국했다. (谷川建司, 「プロパガンダの道具としての李香蘭」, 『한중인문학연구』 제22집, 2007, 343~370쪽을 참조)

41) 1937년 만주국 수도인 신징특별시에 설립된 일본의 국책영화사로, 제작, 배급, 상영 업무를 병행하여 각지에 영화관 설립, 순회상영을 실시했다.

42) 왕징웨이 정권이 50%, 만주영화협회가 25%, 나머지 25%는 일본 민간 영화사의 투자조합이 출자하여 1939년에 설립됐다. 1943년 중국연합영업공사 등과 합병하여 중화연합전영공사가 됐다.

43) 서락미, 위의 책, 42쪽.

로, 그리고 민난어 변사의 설명에 의해 '임장적'으로 '타이완화=토착화'되어 수용되었다는 것이다. 여기서 결정적으로 중요했던 것은 변사의 존재다. 복제된 콘텐츠가 가진 '중복성'에 변사의 설명이 '가변성'을 부여하고, 여기에 관객의 반응이 더해짐으로써, 즉흥적인 '〈우리〉의 영화-장소(이벤트)'로서의 영화의 아우라가 생겨났다고 미사와는 설명한다.⁴⁴⁾

물론 총독부는 변사에 대한 허가제, 설명 대본의 검열 등을 통해 영화 수용의 '타이완화=토착화'를 통제하려 했다. 그러나 문해력을 필요로 하지 않는 시청각 매체로서의 영화가 대중에게 호소하는 힘을 이용하여 일본어를 모르는 타이완인을 '일본화=동화'하려고 할 때, 총독부는 스스로 경계했던 '임장적 토착화'를 금지할 수 없었고, 오히려 이에 의존할 수밖에 없었다. 굳이 민족자본에 의한 영화제작을 기다리지 않더라도 민난어 화자의 해설이 수용의 장에서 영화를 '토착화=타이완화'하고 있었고, 그로 인해 타이완 관객들은 '〈우리〉의 영화'라고 느껴지는 영화를 공급받고 있었다고 생각됐기 때문이다.⁴⁵⁾

여기서 또 한 가지 짚고 넘어가야 할 점이 있다. 영화와 관련한 법규가 내지연장주의를 기본 방침으로 식민지 본국의 법규와 거의 동시에 그대로 이식됐고, 그럼에도 불구하고 '타이완의 특수상황', '조선의 특수상황'이라는 이유로 총독부가 법 시행의 주체였으며 일본 내지와는 법 시행에 다소 차이점을 보였다는 점이다. 이는 다른 의미로 '타이완의 특수상황', '조선의 특수상황'이 식민지 본국과는 다른 타이완과 조선의 영화 시장과 문화를 형성해 나갔다는 뜻이기도 하다. 동화는 애당초 불가능한 것이었으며, 그 불가능을 은폐하기 위해 차별이 구조화, 합법화된 것이다. 그러므로 내지연장주의에서 시행된 영화 정책은 오히려 타이완과 조선의 영화산업을 억제하기 위한 방편이었다는 것을 반증하는 것이다. 즉, 당시의 '동화'를 전제로 식민지 시대 선진, 교화의 전제이자, 현재 식민지 근대화론을 주장하는 사람들의 기본적인 전제이기도 한 '선진' 식민지 본국에서 '후진' 식민지로 전파했다는 논리가 적용되지 않는다는 것이다. 타이완의 경우는 1916년 제정된 〈연극 및 활동사진 취체에 관한 건〉의 예와 같이 오히려 식민지 본국이나 조선보다 앞서서 영화와 관련한 법규가 제정됐다. 조선과 타이완 양쪽 모두에서 식민지 본국과 동시에 영화에 관한 통일적 법규가 필요하다는 시장의 목소리가 나오고 있었다. 〈활동사진 필름 검열규칙〉이 식민지 본국과 1년 정도의 시차만 두고 시행됐다. 이러한 점에서도 알 수 있듯이 영화라는 새로운 매체에 대한 반응 속도에 차이가 없었다. 즉, '선진' 식민지 본국으로부터 이식되어 '후진' 식민지가 뒤따라간 것이 아니라, 동시대적으로, 그리고 지역적 특수성에 따라 형성해 나갔다는 것이다.

'타이완의 특수상황', '조선의 특수상황'이라는 이유로 총독부는 각 지역의 영화에 대한 법규 시행의 주체로서 그 실권을 식민지 본국에도 내주지 않았다. 이는 타이완과 조선의 영화 시장이 독자적으로 빠르게 발전하고 있었음을 역설적으로 보여준다. 내지연장주의에서 시행된 영화 정

44) 三澤真美恵, 2004, 앞의 논문, 39-52쪽.

45) 三澤真美恵, 2010, 앞의 책, 71~73쪽.

책은 ‘선진’ 식민지 본국이 ‘후진’ 식민지의 영화산업 발전과 건전한 영화 문화 확립이라는 허울만 뒤집어썼을 뿐 오히려 타이완과 조선의 영화산업을 억제하기 위한 방편이었다. 총독부의 영화 정책은 오히려 타이완과 조선의 영화산업의 성장을 저해하는 가장 큰 요인이었다.

참고문헌

- 나카바야시 히로카즈. 「조선총독부의 교육정책과 동화주의의 변천」, 연세대학교 대학원 박사논문, 2015.
 복환모, 『조선총독부의 프로파간다』, 바른북스, 2023.
- 서락미, 『대만영화 백년사』, 김건, 박용진, 조선휘 역, 한국문화사, 2022.
- 서종진, 「일본 제국주의의 ‘내지연장주의’와 조선총독부의 ‘문화정치’: 3·1독립운동 이후 하라 수상의 「조선통치사건」을 중심으로」, 『한국정치외교사논총』, 41권 2호, 2020.
- 유임중, 「일본 식민지 시기 대만 영화의 민족사실주의 연구」, 단국대학교 대학원 박사논문, 2022.
- 이화진, 「식민지기 영화 검열의 전개와 지향」, 『식민지 검열: 제도·텍스트·실천』, 검열연구회 엮음, 소명출판, 2011
- 이하나, 박영정 외, 『일제의 대중문화 통제 - 연극·영화·가요』, 동북아역사재단, 2023.
- 조준형, 「일제강점기 영화정책(1903~1945년)」, 『한국영화 정책사』, 김동호 외, 나남출판, 2005.
- 최세훈, 「일본통치시기 타이완문화협회의 계몽영화운동 연구(1926-1933) - 문협 활동사진부와 메이타이단의 순회영사회를 중심으로」, 『아시아문화연구』 제60집, 2022.
- 市川彩, 『アジア映画の創造及建設』, 国際映画通信社, 1941, 95~96쪽. (<https://dl.ndl.go.jp/pid/1906923>)
- 大江志乃夫, 「植民地戦争と総督府の成立」, 『近代日本と植民地 第2巻 帝国統治の構造』, 岩波書店, 1992
- 川瀬健一, 『日本統治下の台湾映画史』, 東洋思想研究所, 2022
- 洪雅文, 「台湾総督府による映画政策」, 『Film Studies』 no. 12, 1998
- 近藤和都, 「スクリーンの「移ろいやすさ」を制御する - 戦時下日本の映画上映をめぐる規格化の諸相」, 『社会学評論』, 69卷 4号, 2019
- 近藤正己, 「台湾総督府の「理蕃」体制と霧社事件」, 『近代日本と植民地 第2巻 帝国統治の構造』, 大江志乃夫 編, 岩波書店, 1992
- 近藤正己, 『総力戦と台湾-日本植民地崩壊の研究』, 刀水書房, 1996
- 田村津津枝, 『はじめに映画があった: 植民地台湾と日本』, 中央公論新社, 2000
- 谷川建司, 「プロパガンダの道具としての李香蘭」, 『한중인문학연구』 제22집, 2007
- 陳怡如, 「日本統治下の台湾総督府による文化政策の構築過程とその特質に関する研究 - 1895年~1936年の「表演芸術」に対する諸施策からの考察 -」, 神戸大学大学院国際文化科学研究科 博士論文, 2019
- 牧野守, 『日本映画検閲史』, パンドラ, 2003
- 牧野守, 「内務省令「活動写真『フィルム』検閲規則」の制定における立法の思想と背景」, 『メディア史研究』 no. 10, 2000
- 三澤真美恵, 『植民地下的銀幕 - 台湾総督府電影政策之研究1895-1942年』, 前衛出版社, 2001
- 三澤真美恵, 『「帝国」と「祖国」のはざま植民地期台湾映画人の交渉と越境』, 岩波書店, 2010
- 渡遣大輔, 「民衆はいかに教育されるか - 高松豊次郎と大正期社会教育映画の主題」, 『映像学』 84卷, 2010
- 한겨레S, 「대만 원주민의 투쟁 “내 이름을 돌려줘”...정명운동의 이면」, 2022.11.12.
 (https://www.hani.co.kr/arti/international/international_general/1066943.html)

시진핑 시기 중국 영화 정책의 향방

임대근

한국의국어대학교 디지털콘텐츠학부

1. 사회주의 중국의 문화예술 정책

사회주의 중국은 1949년 수립되었지만, 문화예술 정책의 원류는 1942년으로 거슬러 올라간다. 마오쩌둥은 당시 옌안(延安) 지역에서 문화예술인을 소집하여 ‘문예좌담회’를 열었다. 5월 2일부터 23일까지 이어진 좌담회에서 마오쩌둥은 개회식과 폐회식에서 연설했고, 이후 연설문이 정리되어 「옌안문예좌담회에서의 연설」(在延安文藝座談會上的講話)이라는 이름으로 공표되었다. 이 ‘연설’은 마오쩌둥 시기, 즉 중국의 사회주의 실험기(1949~1976)의 교조적인 문화예술정책으로 작동했다.¹⁾

사회주의 실험기 문화예술은 정치와 이념에 종속되었다. 1949년 4월, 중앙영화관리국이 중국 공산당 선전부 산하에 설립되었다. 같은 해 11월에는 국무원 문화부가 설립되고, 12월에는 중앙영화관리국이 영화국으로 이름을 바꾸고 문화부 산하로 이관됐다.²⁾ 백화제방·백가쟁명(1956), 반우파투쟁(1957), 대약진운동(1958), 문화대혁명(1966~1976) 등으로 이어지는 일련의 정치사적 사건에 따라 문화예술은 그 향방이 결정되었다. 영화도 예외는 아니다. 정치와 이념의 영화에 대한 통제는 〈무훈전〉(武訓傳)에 대한 비판 운동(1950)에서 시작하여 ‘문예혁신독재론’ ‘삼돌출론’(1966) 등의 지지를 받아 모범극영화(1967~1974)를 제작하는 상황에 이르렀다.³⁾

문화대혁명 종식 이후 덩샤오핑 시기, 즉 사회주의 조정기(1978~2012)의 문화예술 정책 또한 정치와 이념의 방향 전환에 부응했다. ‘중국 특색의 사회주의’ ‘사회주의 시장 경제’ 등의 담론이 주도한 개혁개방 정책에 힘입어 ‘문화시장’ ‘문화상품’ 개념이 출현하여 약 20년 동안 정책과 시장 담론을 주도했다. 2009년에는 「문화산업진흥계획」(文化產業振興規劃)이 공포되어 ‘문화산업’ 개념을 적극적으로 수용했다.⁴⁾

1982년 5월에는 제5차 전국인민대표대회 상임위원회 23차 회의의 결정에 따라 중국공산당 중앙의 라디오사업국이 폐지되고 대신 국무원 산하에 라디오텔레비전부가 설립되었다. 1986년 1월에는 제6차 전국인민대표대회 상임위원회 14차 회의의 결정에 따라 국가의 영화사업을 관리하는 직원을 라디오텔레비전부로 합병하고 부서를 라디오영화텔레비전부(廣播電影電視部)로 바꾸

1) 임대근, 「사회주의 중국문화 60년의 회고와 평가를 위한 어떤 기술」, 『중국연구』 제47권, 2009, 7~8쪽 및 임대근, 「사회주의 중국의 문예정책과 영화비평의 정치학」, 『중국문화연구』 제48집, 2020, 2~3쪽 참조.

2) 趙陽·徐寶祥, 『文化產業政策與法規』, 中山大學出版社, 2012, 77쪽.

3) 위의 글, 2020 참조.

4) 위의 글, 2020 참조.

었다. 1998년 3월에는 제9차 전국인민대표대회 1차 회의의 심의와 승인에 따라 라디오영화텔레비전부를 국가라디오영화텔레비전총국(國家廣播電影電視局)으로 개편했다. 또한 영화 행정을 전문적으로 관리하는 부서인 영화관리국을 그 내부에 설치했다. 또한 현(縣)급 이상의 각급 지방 정부가 영화 행정을 관리하도록 했다.⁵⁾

사회주의 조정기의 영화는 시장의 논리가 확대되면서 그 자율성이 점차 증가하는 경향을 보였다. 외국영화의 수입이 확대되고, 분장제(分賬制: 1994)가 시행되었으며, 해외 공동제작 영화가 증가했다. 그러나 동시에 시장 담론의 확산에 대한 방어책으로서 영화를 통해 정치 이념을 선전하려는 공산당의 의지는 ‘주선율’(1987)이라는 독특한 관방 영화 장르를 만들어 냈다.

사회주의 준비기, 실험기, 조정기의 중국 문화예술과 영화 정책은 폐쇄와 개방을 오가는 경향을 보였다. 정도의 차이는 있으나 이 시기 중국 영화는 기본적으로 정치와 이념을 우위로 삼고 그에 종속되는 정책 실천의 장이었다.

2. 중국 영화 정책의 요체

중국 영화 산업을 관리하는 정책은 2017년 3월 시행된 「영화산업촉진법」(電影產業促進法)에 그 요체가 명시되어 있다. 중국 영화 정책은 크게 허가제와 심사제로 집약된다. 허가제는 중국 영화 산업의 주체가 되는 각 기업이 시장에서 활동할 수 있는 조건을 갖추어 당국의 허가를 받아야 한다는 뜻이다. 제작사는 ‘영화촬영제작허가증’(攝制電影許可證)을 발급받아야 한다. 이를 위해서는 일정한 자본금이 있어야 한다. 영화 기술회사, 배급사, 상영관을 설립하기 위해서도 모두 허가를 받아야만 한다. 해외 영화제에 참가하는 영화도 사전 허가를 받아야 한다.⁶⁾

심사제는 영화를 촬영, 제작, 배급, 상영하는 일련의 과정에서 작동한다. 영화제작 및 상영에 관한 행정 업무는 ‘국무원 영화 행정 부서’(현재는 중국공산당 선전부 국가영화국) 또는 성, 자치구, 직할시 영화 행정 부서에서 담당한다. 영화제작과 상영에 관한 심사는 다음과 같은 절차를 거쳐야 한다.

첫째, 영화 대본 심사: 주요 주제 또는 국가 안보, 외교, 민족, 종교, 군사 등과 관련된 영화는 인민 정부의 영화 부문에 등록 및 심사를 거친다.

둘째, 영화 완성본 심사: 기술 및 내용 심사 단계로 5인의 심사위원이 구성되어 30일 이내 공개상영 여부를 결정한다. 공개상영이 결정된 영화에는 이른바 ‘공영증’(公映證)을 발급하며, 모든 영화는 공영증 로고를 영화에 표시해야 한다.

셋째, 영화 상영 후 심사: 긴급 또는 중요 사안 발생 시 영화의 내용 수정을 통보하거나 상영 금지 조치를 취할 수 있다.

5) 趙陽·徐寶祥, 앞의 책, 77쪽.

6) 《電影產業促進法》 제24~26조.

「영화산업촉진법」은 중국 영화가 다음 내용을 포함할 수 없다고 명시한다.⁷⁾

- (1) 헌법이 규정한 기본 원칙을 위반하고 헌법, 법률, 행정 법규의 시행을 거부하거나 파괴하도록 선동하는 행위
- (2) 국가의 통일, 주권, 영토 보전을 위협하고, 국가 기밀을 누설하며, 국가 안보를 위협하고, 국가의 존엄, 명예, 이익을 훼손하며, 테러리즘과 극단주의를 선전하는 행위
- (3) 민족의 우수한 문화 전통을 폄하하고, 민족 간의 증오와 차별을 선동하며, 민족 풍습을 침해하고, 민족 역사를 왜곡하거나 민족 역사 인물을 왜곡하여 민족 감정을 상하게 하고, 민족 단결을 파괴하는 행위
- (4) 국가 종교 정책을 파괴하도록 선동하고, 사교와 미신을 선전하는 행위
- (5) 사회 공덕을 해치고 사회 질서를 어지럽히며, 사회 안정을 파괴하고, 음란물, 도박, 마약을 선전하고, 폭력과 테러를 묘사하며, 범죄를 교사하거나 범죄 방법을 전수하는 행위
- (6) 미성년자의 합법적 권익을 침해하거나 미성년자의 심신 건강을 해치는 행위
- (7) 타인을 모욕하거나 비방하거나 타인의 사생활을 퍼뜨려 타인의 합법적 권익을 침해하는 행위
- (8) 법률, 행정 법규가 금지하는 기타 내용

중국 영화의 내용에 대한 규제는 중국 당국이 말하는 ‘국가 핵심 이익’을 대변한다. ‘국가 핵심 이익’은 주로 국가 주권, 국가 안전, 영토 완전, 국가 통일, 정치 제도, 사회 안정, 경제 발전 등을 의미한다. 따라서 대만이나 홍콩, 소수민족 관련 등의 소재는 중국 영화에서 다루질 수 없다. 이런 맥락에서 「영화산업촉진법」은 반대로 국가가 촬영과 제작을 지원하는 종류의 영화도 명시한다.⁸⁾

- (1) 우수한 중국문화를 전파하고 사회주의 핵심 가치를 홍보하는 주요 주제의 영화
- (2) 미성년자의 건강한 성장을 촉진하는 영화
- (3) 예술적 혁신을 보여주고 예술적 진보를 촉진하는 영화
- (4) 과학교육의 발전과 과학기술의 대중화를 촉진하는 영화
- (5) 국가 지원 정책을 준수하는 기타 영화

이 다섯 가지 항목은 결국 ‘주선율’(主旋律) 영화로 수렴한다. 주선율은 정치적 개념으로서, 영화 창작 과정에서 국가의 의지, 민족의 정신, 사회주의 혁명의 교의(教義) 등을 포괄한다. 주선율 영화는 주류 이데올로기라는 내용과 형식을 통해 중국 영화를 구성하는 현실적 ‘장르’가 되었다. ‘주선율’ 개념은 1987년 3월 국무원 영화국이 주최한 ‘전국극영화창작회의’에서 “주선율을 부각하고 다양화를 지키자”라는 구호를 사용하면서 제기되었다. 이해 7월에는 중국공산당 중앙의 승인에 따라 베이징에 ‘혁명 역사 제재 영상 창작 지도 소조’(革命歷史題材影視創作領導小

7) 《電影產業促進法》 제16조.

8) 《電影產業促進法》 제36조.

組)가 결성되었다.⁹⁾

1990년대부터 본격적으로 시작된 주선율은 크게 몇 가지 유형으로 나눌 수 있다. 첫째, 중국 공산당 선전부, 영화국, 문화부 등이 주도해서 사실상 제작의 주체가 되는 영화로 사회주의 혁명의 역사를 선전하는 극영화 또는 다큐멘터리. 둘째, 중국 당국이 다양한 방식으로 후원과 지원을 통해 선전 활동에 활용하는 상업영화로서 (중국식 블록버스터인 ‘大片’을 포함하여) 고전 사극과 현대물을 가리지 않고 제재를 삼는 극영화. 셋째, 민간과 시장에서 자발적으로 주류 이데올로기를 반영하여 ‘주선율’의 방향에 부응하는 극영화.¹⁰⁾ 주선율 영화는 이와 같은 장르를 통해 중국공산당의 통치 이데올로기를 충실히 선전하는 도구가 되었다.

3. 시진핑 시기 중국 영화 정책의 변화

시진핑 집권 시기(2012~현재) 중국 영화 정책은 보수적 경향으로 전환되고 있다. 시진핑 집권 초기에는 대외 관계에서 ‘일대일로’(一帶一路) 정책이 강조되면서 영화계도 자연스럽게 이에 순응했다. ‘일대일로’는 실크로드의 동시대화를 통해 중국-아시아-유럽-아프리카를 묶어내는 지리적, 문화적, 경제적, 외교적 개념으로 활용됐다. 여기에 전통적인 중국문화의 해외 홍보를 위한 ‘나가자’(走出去) 개념이 결합하면서 중국 영화의 해외 상영과 교류를 위한 다양한 실험을 수행했다.

상하이국제영화제는 2015년부터 ‘일대일로’ 세션을 조직했고, 2015년부터 2017년까지만 해도 뉴질랜드, 스페인, 러시아, 탄자니아, 모리셔스, 알제리 등에서 일련의 ‘중국 영화 주간’ 행사를 개최했다. 중국 영화의 ‘일대일로’ 모델은 크게 (1) 해외에서 중국영화제(중국영화 주간) 개최 (2) 중국-외국 합작영화 제작 (3) 중국 영화 해외 수출 (4) 중국 영화의 서사 기획 등으로 수렴되었다. 2017년 당시, 중국은 모두 20개국과 공동제작 협정을 체결했다. (한국, 영국, 프랑스, 캐나다, 이탈리아, 오스트레일리아, 뉴질랜드, 싱가포르, 벨기에, 인도, 스페인, 몰타, 네덜란드, 그리스, 에스토니아, 덴마크, 카자흐스탄, 러시아, 브라질, 룩셈부르크) 이들 국가와 공동제작 현황을 보면 2015년 80편, 2016년 89편, 2017년 60편에 이른다.

그러나 ‘일대일로’는 지나치게 자국의 영화(문화)를 해외로 내보내는 진출(outbound) 중심의 모델로서, 외부의 영화(문화)가 진입(inbound)하는 환경을 만들지 못함으로써 사실상 실패하고 말았다.

2016년 중국 당국은 「영화산업촉진법」을 제정함으로써 일련의 정책 변화를 이끌었다. 「영화산업촉진법」을 제정함으로써 (1) 영화 심의 및 허가 권한을 지방에 이양 (2) 단수 영화제작증 제

9) 吳小麗-徐姓民, 『九十年代中國電影論』, 文化藝術出版社, 2005, 146~147쪽.

10) 이 범주에 있어 우샤오리 등은 몇 가지 장르를 제시한다. (1) 중대 혁명 역사 제재 영화 (2) 민족주의 정신을 널리 알리는 애국주의 영화 (3) 서민 영웅의 전기 영화 (4) 현실 제재 영화 吳小麗-徐姓民, 위의 책, 152~154쪽.

도를 폐지 (3) 입장권 수입 등 각종 비리 처벌 (4) 현금 이상 지방정부의 영화산업 지원 정책 수립 의무화 (5) 영화 관련 지원 제도 정비 등을 구현했다.

이러한 변화는 중국문학예술연합회(文聯)의 10차 대회 겸 중국작가협회 9차 대회 개막식에서 수행한 시진핑의 다음과 같은 연설을 통해 그 맥락을 읽을 수 있다.

“문예사업은 당과 인민의 가장 중요한 사업이다. 인민과 사회주의를 위해 일하는 것을 견지해 나가야 한다. 향후 목표는 ‘중화민족의 위대한 부흥과 중국몽’의 실현이다. 주선물 가치를 더욱 강화하고 인민을 위해 풍성한 정신 양식을 제공하고 전 세계만방에 중화문화의 매력을 알리자. 첫째, 중화민족의 위대한 부흥과 중국 특색의 사회주의를 실현하기 위해 문화 자신감을 견지하자. 둘째, 인민은 역사의 창조자이고 시대를 이끄는 주체이다. 문예는 인민을 위해 복무해야 한다. 셋째, 문화예술의 창신이 필요하다. 넷째, 문화예술을 통해 더욱 고상한 사회를 만들어 나가기를 희망한다.”¹¹⁾

이런 분위기는 “위대한 부흥과 중국몽(中國夢)”을 강조한 중국공산당 제19차 전국대표대회에서의 연설에서도 드러났다.

“문화자신감으로 사회주의 문화 번영을 추구하자”
 “높은 문화 자신감이 없으면, 문화 번영도 없으며, 중화민족의 위대한 부흥도 없다.
 중국 특색의 사회주의 문화 발전을 견지하고, 민족문화의 창신과 창조를 일으키고,
 사회주의 문화강국을 건설하자”¹²⁾

이런 맥락에서 2018년 중국영화 정책 변화가 급격하게 이뤄졌다. 국무원 산하에 있던 기구인 ‘국가언론출판라디오텔레비전영화총국’(國家新聞出版廣播電視電影總局)이 ‘국가라디오텔레비전총국’ ‘국가언론출판서’ ‘국가관권국’ ‘국가영화국’과 같이 4개의 부서로 개편되었다. 이중 국가영화국의 업무는 공산당 중앙선전부로 이관했다. 영화와 방송을 분리하고, 중앙선전부의 역할을 강조하면서 영화를 독립적으로 관리할 필요성, 작은 정부의 원칙을 내세운 집중 관리의 필요성, 공산당 이데올로기의 전면적 강화 필요성에 의한 것으로 판단된다.

2016년 한국 정부의 사드 배치에 따라 한한령(限韓令)을 발동하고, 코로나19 팬데믹 상황의 도래로 인해 중국 영화의 산업과 대외 협력은 더욱 냉각되고 있다. 한한령 이후 중국 영화는 상업성을 강화한 블록버스터급 영화를 제작하면서 산업의 규모를 키우면서 “중국이 세계를 지배한다”라는 이데올로기를 전면에 내세웠다. 예컨대 <특수부대 전랑2>(戰狼2: 2017) <유랑지구>(流浪地球: 2019) 같은 영화가 좋은 사례다. 이들 영화는 각각 중국 역대 박스오피스 2위(568,874만

11) 《在中國文聯十大，中國作協九大開幕式上的講話》，2016.11.30.

12) 中國共產黨第19屆全國代表大會，2017.10.18.

위안)와 5위(468,773만 위안)에 올라 있어¹³⁾ 상업적으로도 성공하면서 중화주의와 애국주의 이데올로기를 선전하는 역할을 담당했다.

또한 팬데믹 상황에서도 여전히 주류 이데올로기를 강조하는 영화들은 당국의 적극적인 지원 아래 꾸준히 제작되고 있다. 특히 미국과의 갈등을 문화 심리로 해소하기 위해 한국전쟁 제재 영화가 다수 제작되었다. 한국전쟁 제재 영화는 전쟁 70주년이 되는 2020년을 전후해 나타난 하나의 현상이었다. <금강천>(金剛川: 2020) <영웅연대>(英雄連: 2020) <장진호>(長津湖: 2021) <장진호의 수문교>(長津湖之水門橋: 2022) 등의 드라마 장르는 한국전쟁 당시 UN 연합군(특히 미군)과 중국인민지원군의 전투를 그리면서 중국군을 영웅화한다. 이중 <장진호>는 현재 중국 영화 역대 박스오피스 1위(577,575만 위안)¹⁴⁾를 차지하고 있다.

이뿐 아니라 한국전쟁에 관한 다큐멘터리와 애니메이션도 제작되었다. 다큐멘터리 <보가위국: 한국전쟁의 영광스러운 기록>(保家衛國: 抗美援朝光榮紀實: 2020)은 한국, 미국, 북한, 중국의 기록 필름을 활용하여 송골봉, 상감령, 장진호 등의 전투를 보여준다. 애니메이션 <가장 사랑스러운 사람>(最可愛的人: 2020)은 중국인민지원군의 ‘영웅적’인 인물과 부대를 묘사한다.

시진핑 시기 중국 영화는 ‘분투’하는 중국, 특히 가난을 극복하는 공산당의 정책에 부응하는 영화가 다수 제작되는 경향을 보인다. <팔백>(八百: 2020) <나와 나의 고향>(我和我的故鄉: 2020) <한 시면 집에 도착해>(一點就到家: 2020) <아름다운 인생>(秀美人生: 2020) <온통 푸르른 시대>(千頃澄碧的時代: 2020) 등이 대표 사례다. <팔백>은 현대사 제재 영화로 중일전쟁 당시 국민당 군대의 상하이 방어 전투를 그렸다. <나와 나의 고향>은 코미디로 ‘샤오강’(小康) 생활을 묘사했다. <한 시면 집에 도착해>는 청년 영화로서 귀향과 창업에 관한 내용을 다룬다. <아름다운 인생>은 가난을 탈출하기 위한 ‘분투’를 그리는 광시좡족자치구 공산당 선전부의 기획 영화다. <온통 푸르른 시대>는 가난을 극복하기 위한 공산당 기층 간부의 충성과 헌신, 봉사를 묘사한다.

또한 새로운 시대(新時代)¹⁵⁾ 발전하는 중국의 모습을 그려내는 경향도 있다. <우승>(奪冠: 2020) <반드시 잡힌다>(除暴: 2020) <안녕, 엄마>(你好, 李煥英: 2021) 등이 대표 사례다. <우승>은 1981년 세계배구선수권대회와 2016년 리우올림픽 대브라질 경기를 교차하면서 중국 여자 배구팀의 활약을 보여준다. <반드시 잡힌다>는 ‘라오잉방’(老鷹幫)이라는 범죄집단에 대한 경찰의 추격을 그리는데, 1990년대 실화를 바탕으로 한다. <안녕, 엄마>는 타임슬립 드라마(穿越劇)로 엄마와 딸의 사랑을 그리는 가족 영화다.¹⁶⁾

13) ENDATA <https://www.endata.com.cn/BoxOffice> (검색일 2024.7.21.)

14) ENDATA <https://www.endata.com.cn/BoxOffice> (검색일 2024.7.21.)

15) 시진핑은 2017년 10월 18일, 공산당 제19차 대회의 연설에서 “오랜 노력을 거쳐 중국 특색의 사회주의는 신시대에 접어들었다. 이는 중국 발전의 새로운 역사적 좌표이다”라고 말했다. 中國共產黨第19屆全國代表大會, 2017.10.18.

16) 최근 중국 영화 관련 내용은 ENDATA, BAIDU 등 다양한 자료를 취합하여 정리하였음.

이런 상황에서 시진핑 시기 중국 당국은 중국 영화의 발전 목표를 구체적으로 제시한다. 특히 2020년 10월 개최된 중국공산당 제19차 중앙위원회 5차 전체 회의(5중전회)에서는 2035년 ‘문화강국’을 건설하겠다는 목표를 적시한다.¹⁷⁾ 이는 2011년 10월 제17차 6중전회에서 ‘사회주의 문화강국’을 건설하겠다는 목표를 제시한 데 뒤이은 것이다. 이는 중국공산당 중앙이 처음으로 ‘문화강국’의 구체적인 시간표를 제시했다는 의미가 있다. 또한 중국공산당 중앙의 선전 사업과 사상 사업의 중요성을 강조하고, 이른바 ‘인민의 정신 역량’을 증강하며 정신적 목표와 신념, 문화적 수요를 만족하겠다는 의지의 표현이다. 물론 이런 전략은 모두 공산당의 이데올로기 내부에서 작동해야 한다.

4. 맺음말

시진핑 시기의 중국 영화 정책은 여러 가지 중요한 변화와 특징을 보여준다. 첫째, 가장 중요한 점은 ‘주선율’ 영화를 통한 정치적 이념과 가치의 강조이다. 주선율 영화는 사회주의 혁명과 민족주의를 주제로 한 영화들로, 중국 공산당의 이념을 선전하고 국민들에게 정치적 메시지를 전달하는 데 중점을 둔다. 이러한 영화는 당국의 지원을 받으며, 대중에게 널리 상영되어 중국의 문화적 자부심과 애국심을 고취한다.

둘째, 해외 진출을 통한 중국 영화의 국제적 영향력 확대이다. 시진핑 시기 초기에는 ‘일대일로’ 정책과 결합하여 중국 영화를 해외로 내보내는 다양한 시도가 이루어졌다. 국제영화제에서 중국 영화를 소개하고, 외국과의 공동제작을 통해 중국 영화의 세계적 입지를 강화하려는 노력이 이어졌다. 이러한 노력은 중국의 소프트 파워를 증대시키고, 중국의 문화적 매력을 국제 사회에 알리기 위한 목적이었다. 그러나 이런 경향은 최근 내부 순환(內循環)이라는 정책 목표에 따라 급격하게 냉각되고 있다.

셋째, 영화산업의 법적, 제도적 정비를 통한 산업 발전의 촉진이다. 2016년 제정된 「영화산업 촉진법」은 영화제작과 상영에 관한 행정 절차를 정비하고, 영화산업의 효율성을 높이기 위한 다양한 조치를 포함하고 있다. 이를 통해 영화제작의 자율성이 증가하고, 시장 논리가 부분적으로 확대되었지만, 동시에 영화 내용에 대한 엄격한 심사와 검열이 지속되고 있다. 이는 정치적 안정과 사회적 통합을 유지하려는 중국 정부의 의도를 반영한 것이다.

넷째, 국가적 과제와 목표를 반영한 영화제작이다. 시진핑 정부는 “중화민족의 위대한 부흥과 중국몽” 실현을 목표로 삼고, 이를 영화제작에도 반영하고 있다. 가난 극복, 사회주의 가치 홍보, 민족적 자부심 고취 등 다양한 주제를 다룬 영화들이 제작되며, 이러한 영화는 중국의 발전상을 그려내고, 국민에게 긍정적인 메시지를 전달하는 역할을 한다.

17) 中國共產黨第19屆五中全會.

이처럼 시진핑 시기의 중국 영화 정책은 정치적 이념 선전, 국제적 영향력 확대, 제도적 정비, 국가적 과제 반영 등 여러 측면에서 중요한 변화를 보인다. 이런 정책 방향은 중국 영화의 정치적, 문화적, 산업적 목표를 구현하는 데 결정적인 요인이다.

참고 자료

- 임대근, 「사회주의 중국문화 60년의 회고와 평가를 위한 어떤 기술」, 『중국연구』 제47권, 2009.
- 임대근, 「사회주의 중국의 문예정책과 영화비평의 정치학」, 『중국문화연구』 제48집, 2020.
- 吳小麗·徐牲民, 『九十年代中國電影論』, 文化藝術出版社, 2005.
- 趙陽·徐寶祥, 『文化產業政策與法規』, 中山大學出版社, 2012.
- 《電影產業促進法》
- 《在中國文聯十大, 中國作協九大開幕式上的講話》, 2016.11.30.
- 中國共產黨第19屆全國代表大會, 2017.10.18.
- 中國共產黨第19屆五中全會, 2020.10.
- ENDATA <https://www.endata.com.cn/BoxOffice>

영화 레지던시 프로그램을 통한 네트워크 형성

서대정

부산대학교 예술문화영상학과

1. 아티스트 레지던시 프로그램의 정의 및 유래

레지던시(residency)는 다양한 의미를 지닌다. 일반적으로는 대학을 졸업한 이후 소정의 시험을 거쳐 라이선스를 얻은 사람이 특정 진료 과목에 대한 전문의 자격을 취득하기 위하여 병원에서 수련하는 기간을 통상 레지던시 과정(residency training)이라 부른다. 특정 장소에 거주하거나 특정 기관에서 전속으로 복무하는 것 역시 레지던시로 칭한다. 한편, 이 단어는 “식민지 시대 영국과 네덜란드의 행정구역(an administrative division)을 뜻했으며 대영제국의 의원(resident councillor) 혹은 판무관(resident commissioner)을 의미하는 단어”¹⁾로 사용되기도 했다. ‘레지던시’라는 단어 앞에 아티스트가 붙거나(Artist Residency/ (Artist in Residency) 이 조어에 프로그램(Artist Residency Program=ARP)²⁾이라는 단어가 따라오면 이때는 “예술가들에게 일정 기간 거주·전시 공간·작업실 등 창작 및 생활공간을 지원하여 작품 활동을 돕는 사업”³⁾이라는 의미로 전환된다. 하지만 이 정의는 가장 일반적으로 통용될 뿐, ARP를 시행하는 기관마다 각자 지닌 여건과 철학에 따라 조금씩 달라진다. 가장 유명한 ARP 네트워크라고 할 수 있는 ‘Res Artis-Worldwide Network of Arts Residencies’는 13개 항목⁴⁾을 ARP의 필요조건으로 내세운다. 미국을 중심으로 운영되는 ARP 국제협회인 ACA(Artist Communities Alliance)에서는 네트워크 구축, 지식과 정보 공유, 자금 지원, 연구 촉진 등으로 단체의 역할을 설명하며 ARP는 “예술가, 학자, 교육자 및 기타 창의적 전문가에게 개별적으로 또는 집단적으로 자신의 창작 작업에 관한 연구 및 개발을 위해 작업할 시간, 공간 및 자원을 제공”⁵⁾하는 것으로 규정하고 있다. 일반적으로 ARP는 주로 적절한 공간을 요구하는 시각예술 분야가 가장 우세하며 문화상품 시장과 예술계(art world)를 연결하는 핵심적인 매개 역할을 담당한다.⁶⁾

1) 신란희, 「예술가의 레지던시 경험에 대한 질적 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2017, 21쪽.

2) 앞으로 이 용어는 Artist Residency Program의 약자인 ARP로 통일한다.

3) 양건열, 「지방화시대의 문화정책과 그 혁신방안- 주요 국가의 문화예술지원 프로그램」, 영남학, 2004, 8쪽.

4) 1. 충분한 시·공간 및 자원 제공 2. 창작과정 활성화 3. 거주 4. 상호 책임 5. 로컬과 글로벌에 연결 6. 예술 생태계의 핵심 요소 7. 예술과 비예술 간의 가교 8. 문화 간 이해와 역량 강화 9. 개인의 능력 개발 기회 제공 10. 글로벌 모빌리티(global mobility)의 촉매 11. 미지의 세계와의 만남 12. 즉각적이고 지속적인 예술적·사회적·경제적 인지도 향상 13. 문화 정책 및 문화 외교에 중요 기여

- <https://resartis.org/global-network-arts-residency-centres/definition-arts-residencies/> (24.07.23. 최종 검색일.)

5) <https://artistcommunities.org/directory/residencies> (24.07.23. 최종 검색일.)

한편 레만(Kim Lehman)은 그동안 ARP가 개념적으로 성장해 왔음에도 불구하고 제도의 운용을 통해 발생하는 가치와 영향에 대한 경험적 연구가 거의 없다는 점에 주목하여, 학술연구의제로 공식화시키기 위해 ARP를 통해 획득 가능한 가치를 개념화했다. 그는 ARP의 가치를 예술가 개인의 전문성 개발(기술, 자원, 평판 등), 문화적 지식 확장, 경제적 혜택과 같은 ‘개인적 가치’, 운영 주체의 문화적 지식 확장, 경제적 이익, 조직적 역량 개발과 같은 ‘조직적 가치’, 지역과 지역공동체의 경제적 이익과 문화적 지식 학습, 레지던시 위치 지역에서의 창의적이고 문화적인 자극과 같은 ‘사회적 가치’를 제시하고 있다. 그에 따르면, 예술가 개인의 역량개발과 전문성 강화, 물질적 혜택 제공이 ARP가 갖는 가장 일반적인 특성이라면, 운영 주체와 지역, 지역공동체로 파생되는 영향은 일종의 부차적 요인으로서 ARP의 운영 목적과 규모, 운영 성격에 따라 기능과 역할이 변화한다.⁷⁾ 현재 ARP는 다양한 목적과 슬로건을 내세우며 운영 방식도 기관마다 상이하다. 정부 기관이나 정부 출연 재단이 운영 주체인 경우가 대부분이지만 간혹 민간 기관이나 개인적으로 운영되기도 하며, 입주 조건 역시 천차만별이다.



[그림 1] Villa Medici 1



[그림 2] Villa Medici 2

ARP의 역사적 기원은 루이 14세 치하의 1663년 프랑스에서 창설된 프리 드 롬(Prix de Rome=로마 상)이라 할 수 있다. 이 상을 받은 예술가는 로마의 만치니 성(Palazzo Mancini)에 4년 거주하는 동안 이탈리아의 풍부한 문화유산을 체험하면서 예술적 영감을 얻는 특전을 누렸다.⁸⁾ 이는 그동안 왕이나 귀족의 개별적인 후원(patronage)으로 이뤄졌던 예술 지원제도에 신

6) Maria Hirvi-Ijäs & Irmeli Kokko, “Grounding Artistic Development.” in Taru Elfving, Irmeli Kokko, and Pascal Gielen (eds.). *Contemporary Artist Residencies: Reclaiming Time and Space*, Amsterdam: Valiz, 2019, p. 90.

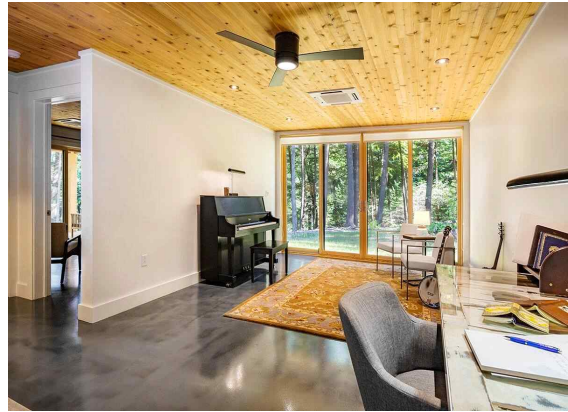
7) Kim Lehman, Conceptualising the Value of Artist Residencies: A Research Agenda. *Cultural Management, Science and Education*, 1(1), 2019, pp. 9-18. / 김민재, 「한국사회의 아티스트 레지던시 특성과 예술 활동 연구」, 서울시립대학교 박사논문, 2023, 23~24쪽 재인용.

8) 박신의, 「예술가 해외거주 프로그램(Artist-in-residence)의 확산과 진화— 창조도시 구도에서 국가간 협력 프로그램까지」, 미술이론과 현장 6, 2008, 123쪽.

기원을 이룩한 것이며 문화교류의 가교역할을 하기도 했다. 프랑스는 이 제도가 시작된 3년 뒤인 1666년, 로마에 아카데미 드 프랑스(l'Académie de France)를 설립해 본격적으로 예술가들을 후원하였다. 이는 루브르와 베르사유궁전을 기획했던 루이 14세가 예술 프로젝트를 통해 국제적인 영향력을 행사하려는 의도가 반영된 것이었다. 이후 아카데미 드 프랑스는 최초 설립자인 만치니 성을 떠나 터전을 계속 옮겨 다니다가 1725년에 다시 만치니로 돌아왔다. 하지만 1793년 2월 로마 반 혁명군에 의해 만치니가 약탈당하자, 로마 상 수상자들은 나폴리나 피렌체로 피난을 떠났다. 이 사건 후 아카데미가 해체되었지만 1803년 유럽 대륙의 통일을 꿈꾼 나폴레옹에 의해 복원되었으며 빌라 메디치(Villa Medici)에 정착했다. 제2차 세계대전 도중 무솔리니가 빌라를 몰수하자, 아카데미는 니스, 퐁텐블로 등으로 옮겨 다니다가 전후 다시 빌라 메디치로 돌아갔다. 이러한 일련의 사건을 겪으면서 로마 상은 1968년 프랑스 문화부 장관인 앙드레 말로에 의해 폐지되었고 아카데미 운영권이 정부로 넘어오면서 빌라 메디치는 새롭게 제도를 정비했다. 과거에는 전통적인 분야(회화, 조각, 건축, 금속 조각, 보석 조각, 음악 작곡 등)에 한정하여 ARP를 시행했지만, 현재는 미술사, 고고학, 문학, 무대 기술, 사진, 영화, 비디오, 미술 복원, 글쓰기, 요리에 이르기까지 다양한 분야를 지원하고 있다. 예술가들의 체류 기간은 일반적으로 6개월에서 18개월까지로 한정되었으며 장학금 수혜 기간 역시 최대 4년에서 2년으로 단축되었지만 레지던시 입주자들은 12명에서 25명으로 확대되었다. 현재 빌라 메디치는 ARP를 운영하는 것뿐만 아니라 예술, 문학 및 역사 관련 전시회, 콘서트, 심포지엄 및 세미나를 제공하면서 유럽 문화예술에 큰 영향력을 행사한다.⁹⁾



[그림 6] Yaddo 1



[그림 7] Yaddo 2

미국에서 시행된 ARP의 시초인 야도(Yaddo)는 은행가였던 스펜서 트라스크(Spencer Trask)가 뉴욕 사라토가 스프링스(Saratoga Springs)에 매입했던 400에이커의 부지를 네 자녀가 요절한 후 아내를 위로하기 위하여 ARP를 운영하면서 시작되었다. 야도의 슬로건은 “예술가들이 방

9) <https://www.villamedici.it/en/history-and-heritage/history-of-academy/> (24.07.25 최종 검색일.)

해받지 않고 작업할 수 있는 기회를 제공하여 창의적 과정을 조성하는 것”¹⁰⁾으로 요약된다. 현재 야도는 무용, 영화, 문학, 음악 작곡, 회화, 퍼포먼스 아트, 사진, 판화, 조각, 비디오 분야에서 활동하는 예술가들에게 ARP를 제공하고 있다. 이곳에서 작업한 예술가들은 모두 풀리처상 82회, 맥아더 펠로우십 34회, 내셔널 북 어워드 70회, 내셔널 북 비평가 협회상 24회, 로마상 108회, 휘팅 작가상 49회, 노벨상 1회, 맨 부커상 1회 및 기타 수많은 상을 수상했다.¹¹⁾ 현재 미국 영화계에서 주목받는 감독들인 타마라 젠킨스(Tamara Jenkins), 미란다 줄라이(Miranda July), 클로이 자오(Chloé Zhao), 노아 바움백(Noah Baumbach), 찰리 카우프만(Charlie Kaufman) 역시 야도의 ARP 혜택을 받았다.¹²⁾ 야도는 예술가들에게 출판, 전시 또는 공연에 관한 요구 사항을 전혀 부과하지 않는다. 또한 성별, 국적, 장애, 인종, 나이에 제한이 없으며 거주 기간은 2주에서 2개월로 다양한 편이다. 이러한 개방성으로 인해 나치를 피해 망명한 한나 아렌트(Hannah Arendt)와 같은 철학자도 혜택을 받았다. 아카데미 프랑에서 수여한 로마 상과 야도에 뿌리를 두고 있는 ARP는 21세기 들어 전 세계적으로 활발히 시행되고 있다.

2. ARP의 국내 도입과 관련 정책

우리나라의 ARP 정책은 1990년, 정부가 ‘문화발전 10개년 계획’을 통해 문화 분야의 창조성을 드높이려는 의도에서 창작공간 확충과 지원 사업을 병행하면서 닛을 올렸다. 하지만 1990년대 후반 전국을 휘몰아친 IMF 사태로 인해 예술가들의 창작 환경이 열악해지자, 정부는 1998년 ‘창작스튜디오 확충계획’을 세우고 본격적인 창작스튜디오 지원 사업을 펼쳤다. 1년 후 ‘폐교재산의 활용촉진을 위한 특별법’을 제정하면서 폐교 시설을 문화예술 산업 공간과 지역주민 복리증진 등의 목적으로 활용하는 방안을 모색해 나갔다. 밀레니엄 들어 민간기업과 공·사립 미술관에서도 창작공간 지원 사업에 관심을 두기 시작하면서 우리나라에서도 본격적으로 ARP가 도입되었다. ARP가 전국적으로 촉발된 계기는 국립현대미술관이 서울 창동과 경기 고양에 마련한 공간을 ARP로 활용한 2002년부터였다.

미국과 유럽에서는 ARP가 오래전부터 시행되었지만, 국내 작가들에게는 이 제도를 제대로 활용할 기회가 주어지지 않았다. 그러던 중에 1991년 이강소가 PS1 스튜디오 프로그램(National and International Studio Program)에 참가하면서부터 많은 사람이 ARP를 인식하게 되었다.¹³⁾ MoMA의 계열사라고 할 수 있는 MoMA PS1이 주관하고 문예진흥원이 후원한 이 프로그램은 전 세계에서 선정된 미술 작가에게 1년간 현지 스튜디오 체류와 전시장 혜택을 주면서 세계 미술 중심지인 뉴욕을 무대로 창작 역량을 선보일 수 있는 기회를 제공했다.¹⁴⁾ 이강소 이후 10년

10) <https://web.archive.org/web/20100814081739> (24.07.27. 최종 검색일.)

11) <http://yaddo.org/yaddo/history.shtml> (24.07.27. 최종 검색일.)

12) <https://yaddo.org/our-artists/> (24.07.27. 최종 검색일.)

13) <https://www.pyogallery.com/lee-kang-so> (24.07.30. 최종 검색일.)

간 김수자(1992), 김영진(1994), 박화영(1995), 오상길(1996), 신현중(1997), 김승영(1999), 윤영석(2000), 김홍석(2001), 김종규(2002), 김옥선(2003)¹⁵⁾ 등 10여 명의 현대미술 증견 작가들이 참여한 이 프로그램은 우리나라에 ARP 프로그램의 설치 필요성을 널리 알리는 계기가 되었다.

상술한 대로 국내의 ARP는 국립현대미술관이 주도적으로 시작한 이래, 지자체, 공공 및 사립 기관에서 다양한 방식으로 운영되고 있다. 하지만 대부분의 ARP는 작가들에게 오픈 스튜디오 프로그램 제공에 그치며 이 역시 도시 재생과 연관된 사업의 일환으로 시행된다. 최근 ARP의 증가는 한국의 변화된 사회적 상황과 밀접한 관련이 있다. 한국 사회는 1960년대 경제개발을 시작한 이래 1980년대 산업화 단계를 거쳐, 점차 정보화, 디지털화되면서 후기산업사회로 변화했으며, 이 같은 상황에서 탈도시산업화에 따른 산업기반 시설 폐쇄와 이전, 신도시 개발에 따른 원도심 공동화, 젊은 층 이탈에 따른 농·산·어촌 폐교 발생 등 복합적 문제가 도래하며 전국적으로 수많은 유휴공간이 양산되었다. 유휴 산업 시설과 공동화된 도심의 재활성화를 통해 지역민의 삶의 질을 개선할 수 있는 대안적 관점에서 이 공간들이 도시 재생 사업에 활용되고 있다.¹⁶⁾ 그러므로 ARP는 급속한 산업화의 후유증을 겪고 있는 우리 현실에서는 눈여겨볼 만한 정책이라고 할 수 있다. ARP는 유휴공간을 문화예술 향유 공간으로 탈바꿈시키면서 도시 이미지와 경관을 개선할 수 있다. 또한 지역민들의 예술 경험 플랫폼으로 기능하고 예술가와 시민 사이의 교류를 활성화할 수 있다는 점에서 ARP가 가진 공공성이 주목받고 있다.¹⁷⁾

ARP는 문화클러스터의 한 종류인 예술 클러스터 형성에 일정 역할을 하는데 “예술가들은 도시 재생의 일환으로 시작된 예술 클러스터를 통해 자체적으로 네트워크를 형성하고 공간에 새로운 정체성을 부여하며 공동체 회복에도 이바지한다.”¹⁸⁾ 대표적인 예술 클러스터에는 “뉴욕 미트패킹 디스트릭트(Meatpacking District), 베이징 따산즈(大山子) 798 예술촌, ‘서울 문래창작촌’ 등과 같이 대도시 지역에 예술가들이 자발적으로 밀집하여 형성된 자생적 형태와 창동 레지던시, 고양 레지던시, 서울시 창작 공간(금천예술공장, 신당창작아케이드, 연희문학창작촌 등), 인천아트플랫폼, 부산 또따또가 등과 같이 정책적으로 조성된 형태”¹⁹⁾가 있다. 공공기관에서 정

14) <https://www.incheonilbo.com/news/articleView.html?idxno=46217> (24.07.30 최종 검색일.)

15) 모마(Museum of Modern Art)가 개발한 PS1 프로그램은 원래 개별 국가의 문화기관(한국은 문예진흥원)과 협약 아래, 파견 형식으로 ARP에 참여하였으며 선발된 인원은 의무적으로 전시회에 참여해야 했다. 뉴욕시에서는 예술가에게 수당을 지급했고 공간에 대한 임대료는 개별적으로 부과되었는데 이는 각국의 문화기관이 대납했다. MoMA PS1에서 1976년부터 시행된 국제 교류 형태의 ARP는 2004년에 폐지되었다. 아래 url에 PS1의 취지, 운영 방식 및 참여자의 상세 명단이 나와 있다.

- <https://www.moma.org/research/archives/ps1-archives-studioprogram> (24.07.30. 최종 검색일.)

16) 김민재, 앞의 책, 28쪽.

17) 오세경·전영은. (2010). 「유휴공간을 활용한 문화예술창작공간 개선방안 연구: 인천아트플랫폼 프로그램을 중심으로」. 『문화산업연구』. 10(3), 2010, 133~38쪽.

18) Allen J. Scott, “The Cultural Economy: Geography and the Creative Field”, *Media, Culture and Society*, 21(6), 1999, pp. 807-813.

19) 이승훈·김희철·안건혁. 「창작클러스터 내 네트워크 수준과 그 영향요인에 관한 연구」, 『한국도시설계학회지』, Vol.14 No.3, 2013, 31~32쪽.

책적으로 조성한 문화 클러스터는 대부분 예술 클러스터에 해당한다. 하지만 21세기 들어 조성된 상향식 클러스터는 지역 특성을 고려하지 않고 창작 주체들과의 협의를 통해 형성되지 않았다는 비판이 제기되기도 했다. 예술 클러스터를 중심으로 기획된 ARP는 도시 재생에만 몰두하여 ARP의 정체성과 동떨어진 풍경을 양산하면서 ARP가 의도한 실질적인 네트워크 형성과 작가 교류, 프로모션은 초보적인 단계에 머무르게 되었다. ARP는 이제 거의 모든 시·군·구 지자체에서 시행하고 있지만 대부분이 시각예술 분야에 한정되어 있고 그마저도 향후 평가를 위한 결과물 양산 방식에 머물러있다.

국내에서 국제 ARP를 주도하는 한국문화예술위원회(Arko)의 ‘국제예술네트워크지원’ 역시 이러한 비판에서 벗어날 수 없다. 2024년도에 리뉴얼한 아르코의 ARP는 유형1(네트워크 구축)과 유형2(네트워크 활용) 두 종류인데, 두 유형은 모두 비지정과 비정으로 나눠 사업을 시행한다. 비지정은 파트너십을 맺고 있지 않은 기관에 지원자(단체)가 네트워크 구축과 활용을 위해 응모하는데, 소재 발굴, 기획 및 제작 준비 활동, 리서치를 위해 지원하는 것은 불허한다. 유형1의 네트워크 구축에 지정된 해외 협력 기관은 문학 5개소(미국 아이오와대학교 국제창작프로그램(IWP) 등), 시각예술 6개소(독일 베를린 베타니엔 스튜디오 등), 연극 및 뮤지컬 1개소(영국 에든버러 모멘텀), 무용 2개소(몽골 노마딕 레지던스 등)이며, 다른 예술 장르는 지원 대상에 포함되어 있지 않다. 네트워크 활용 유형(유형2)에 지정된 해외 기관은 2024년 파리 올림픽을 위해 급조된 듯한 전통 분야의 ‘프랑스 파리 올림픽 연계 특별행사’가 유일하다.²⁰⁾ 국내 ARP가 우리나라 곳곳에서 시행되고 있는 것과 달리 국제 네트워킹을 위한 ARP는 대개 작가가 개별적 차원에서 접근하며, 공공기관의 관심과 지원 부족으로 인해 “예술가들의 국가 간, 민족 간 경계 없는 공동제작이나 교류, 비평적 성과 등을 약화하는 요인이 된다. 이는 시장성을 확보하지 못함에 따라 산업적 맥락에서도 뒤처지게 되는 요인”²¹⁾으로 작용한다.

3. ‘마스터 클래스’, 새로운 형태의 영화 ARP

여타 예술 분야에서 ARP가 매우 활발하게 시행되는 것과 달리 영화 분야의 ARP는 상대적으로 활성화되지 못했다. 가장 큰 이유는 영화 창작이 집단으로 이뤄지며, 대규모 자본이 투입되기 때문이다. 또한 ARP는 체류 기간 중 구체적인 성과를 보여야만 프로그램의 미래를 기약할 수 있고 경제적으로 후원하는 기관이나 단체를 설득할 수 있기 때문에 국내에서 영화 ARP는 드문 실정이다. 영화 ARP는 자본뿐만 아니라 세트, 로케이션 그리고 오랜 프로덕션 기간을 거쳐야 하므로 기존의 ARP과는 다른 방식으로 운영되어야 한다. 몇몇 지자체에서 영화·영상에 문

20) <https://www.arko.or.kr/board/view/4013?bid=463&page=1&cid=1806965&searchValue=%EA%B5%AD%EC%A0%9C%EC%98%88%EC%88%A0%EB%84%A4%ED%8A%B8%EC%9B%8C%ED%81%AC%EC%A7%80%EC%9B%90> (24.07.31. 최종 검색일.)

21) 경희대학교 문화예술경영연구소(책임 연구원 박신의), 『레지던스 프로그램 운영 개선방안 연구』, 2008, 12쪽.

호를 개방한 국내 ARP를 시행하고 있지만, ARP의 목적과 개념에 호응하는 영화 분야의 국제적인 ARP는 부산독립영화협회가 주관하는 인터시티 레지던시(Inter City Residency)가 유일하다. 이와 달리 해외에서는 일반적인 ARP뿐만 아니라 영화 ARP 역시 다양한 형태로 활발하게 운영되고 있다. “최근 새롭게 부상하고 있는 ARP는 기업에 예술가가 상주하며 협업하기도 하고, 과학실험실과 같은 환경에서 과학과 예술의 융합을 시도하는 레지던시가 운영되기도 하며 예술가 역량 강화에 중점을 둔 아트 인큐베이터(Art Incubator)가 부각되기도 한다.”²²⁾ 따라서 결과물 평가 방식의 ARP가 대세인 우리의 풍토에서 영화 ARP를 정착시키기 위해서는 아트 인큐베이터 방식을 주목할 필요가 있다.

아트 인큐베이터 방식은 레지던시의 결과물을 평가하고 전시하는 대신 ‘창의적 아이디어’를 도출하는 것을 목표로 삼는다. 영화는 일반적으로 시나리오를 바탕으로 제작되며, 실제 제작을 위해서는 다양한 전문가들의 협업이 필수적이다. 또한 예술가가 대부분이 그러하듯 영화감독 역시 상상이 현실로 탈바꿈할 수 있는 구상의 시간이 필요하다. 한 줄의 로그 라인(Log line)이 시놉시스(Synopsis)로 발전하고 이것이 확대되어 트리트먼트(Treatment)로 이어진다. 그리고 이 트리트먼트를 기반으로 시나리오가 완성된다. 영화는 프리-프로덕션, 프로덕션, 포스트-프로덕션이라는 세 단계의 서로 다른 시간을 요구하는데, 프리-프로덕션의 핵심은 시나리오 개발이라고 할 수 있다. 그러므로 여타 예술 장르가 결과물을 도출하는 방식과는 다름을 인식하고 영화 ARP를 문학에 준하는 방식으로 기획할 필요가 있다. 하지만 결과물 도출로 평가하는 기존의 방식이 공고하게 자리 잡고 있기에, 우리나라 영화 ARP는 다른 장르에서는 찾아볼 수 없는 ‘특이한 기획’을 선보이고 있다. 교육, 멘토링, 레지던시 그리고 공적 원조라 불리는 ODA가 혼합된 영화 ARP의 가장 전형적인 형태는 ‘마스터 클래스’라고 할 수 있다.

1996년 시작된 부산국제영화제(이하 부국제)는 2005년, 아시아의 젊은 영화인 발굴과 영화인 네트워크 구축을 목표로 아시아영화아카데미(BAFA)를 설립했다. 부국제 홈페이지에 소개된 내용에 따르면, 2019년까지 32개국 363명의 젊은 영화인들이 이 프로그램에 참여했으며 졸업생들은 현재 각국의 영화계와 세계 유수 영화제에서 두각을 나타내고 있다. 아시아 여러 나라에서 선발된 인원들은 자국에서는 어느 정도 역량을 인정받고 있었던 신예들인데, 이들은 동시대를 대표하는 허우샤오시엔(侯孝賢), 임권택, 모흐센 마흐말바프(Mohsen Makhmalbaf), 압바스 키아로스타미(Abbas Kiarostami), 지아장커(賈樟柯), 이창동, 벨라 타르(Bela Tarr), 고레에다 히로카즈(是枝裕和), 차이밍량(蔡明亮), 구로사와 기요시(黒沢清) 등의 지도하에 제작한 결과물(단편 영화 두 작품)을 영화제 기간에 상영해 왔다. 팬데믹 동안 잠시 중단된 아시아영화아카데미는 2022년 샤넬의 후원으로 재개되면서 ‘CHANEL X BIFF Asian Film Academy’로 개칭했으며 당해에는 1979년 크메르루주 대학살 이후 프랑스로 망명하여 각종 국제영화제서 두각을 나타낸 리티 판(Rithy Panh) 감독을 교장으로 선임했고, 2023년에는 일본의 스와 노부히로(諏訪 敦彦)

22) 김민재, 앞의 책, 109쪽. 재인용.

그리고 2024년에는 장률(張律) 감독이 위촉되었다. 교장 아래에는 연출과 촬영 멘토가 각각 존재하며 이들은 20여 일 동안 학생들과 동고동락하면서 한정된 기간에 작품 제작을 완료할 수 있도록 도와준다. 2024년부터는 선발된 인원 24명이 3인 8개 조로 나뉘어 3분 내외의 8편의 작품을 제작하고 이 중에 가장 좋은 성적을 기록한 최종 2인을 선정하여 5천 달러 상금을 수여한다. 이와 별개로 촬영 전공자 중에 2인을 선발하여 독일 ARRI 트레이닝 프로그램에 참여할 수 있는 특전을 준다. 또한 워크숍 기간 중 우수 프로젝트 개발자로 선정된 2인에게는 미국영화협회(MPA)의 지원으로 LA에서 진행되는 Film Immersion Course와 호주 브리즈번에서 열리는 Asia Pacific Screen Awards(APSA)에 참석할 기회가 제공된다.²³⁾ 우리가 한때 국제적인 원조를 통해 경제 발전을 이룬 측면을 고려한다면, 영화 제작이 활성화되지 않았거나 기술적, 제도적, 사회적 인프라가 부족한 국가의 젊은 예술가들을 초청하여 세계적인 감독들의 지도를 받게 하는 부국제의 BAFA는 개발도상국의 경제개발 및 복지 증진에 기여하기 위하여 국가 간 이뤄지는 ODA 사업과 비슷한 의도와 목적을 지닌다고 할 수 있다.

부산영상위원회가 외교부의 지원을 받아 시행하는 FLY(Film Leaders Incubator) 사업 역시 예술문화 분야의 또 다른 ODA 프로그램²⁴⁾이라고 할 수 있다. 주목할 만한 사항은 대부분의 국제 ARP가 시혜 국가로 파견을 오는 방식(in-bound)인 데 반해 FLY는 동남아시아 10개국에 ODA 시혜국이 직접 방문하여(out-bound) 선발된 인원과 2주간 지내면서 단편 영화를 제작한다는 점이다. 지난 2012년 필리핀에서 첫 번째 FLY가 개최된 이후 팬데믹 기간 3년을 제외한 2023년까지 총 9차례 행사가 진행되었으며 2024년에는 라오스에서 10월 말부터 11월 중순까지 행사가 계획되어 있다.²⁵⁾ 올해는 사업 시행 '10주년 기념'을 목적으로 지금까지 FLY 사업의 예전 참가자 중에 10명을 선발하여 'FLY 2004 Alumni Homecoming Program'이라는 타이틀로 개최된다. 이는 10주년을 기념하는 이벤트성 기획이면서 프로그램 수혜자들의 재교육 차원에서 시행된 것이다. FLY 사업을 실무적으로 담당하고 있는 부산영상위원회는 부산아시아영화학교(AFIS)를 2016년부터 운영하고 있으며 부국제에서 시행하고 있는 BAFA를 공동 개최하고 있다. 이밖에 AFIS는 부산국제어린이청소년영화제(BIKY)와 더불어 국제청소년영화캠프를 개최하면서 영화를 통해 ODA 사업의 일익을 담당하고 있다.

AFIS가 가장 중점을 두고 있는 사업은 국제영화비즈니스아카데미(International Film Business Academy)이다. 이 프로그램은 아시아 각국에서 인원을 선발하여 영화기획, 마케팅에

23) BAFA 홈페이지(<https://bafa.biff.kr/kor/>) 참조.

24) Sieun Kim, *A Study on the Possibility and Direction for Improvement of the ASEAN-ROK Cooperation Fund (AKCF) from the Perspective of Multi-bilateral Aid*, 2023, pp. 68-70.

25) 2012년 필리핀 다바오에서 개최된 첫 대회에 이어 2013년에는 태국 후아힌에서 2회 대회가 개최되었고, 2014년에는 미얀마 양곤에서 3회 대회가, 2015년에는 말레이시아 조호르바루에서 4회 대회가, 2016년에는 캄보디아 프놈펜에서 5회 대회가, 2017년에는 인도네시아 조그자카르타에서 6회 대회가, 2018년에는 싱가포르에서 7회 대회가, 2019년에는 브루나이 반다르스리브가완에서 8회 대회가, 2023년에는 베트남 달랏에서 9회 대회가 개최되었다. - <http://www.filmleadersincubator.asia/main.do> (24.08.05. 최종 검색일.)

특화된 교육을 제공한다. 2022년까지는 6개월로 운영되던 아카데미는 2023년부터 8개월로 기간이 늘어나면서 상반기에는 기본과정, 하반기에는 심화 과정으로 나눠 커리큘럼을 진행한다. 아카데미의 가장 큰 특징은 수업료와 기숙사, 항공료뿐만 아니라 의료보험 혜택까지 제공하고 있다는 점이다. AFiS의 예산은 매해 약간의 변동이 있지만 대략 9억 원가량 소요되는데 교·강사 임금을 제외하고는 대부분이 수강생들의 ‘residency’를 위한 비용으로 책정되어 있다. 선발된 인원들은 교육 과정을 통해 프로젝트를 개발하고 부국제 기간 동안 개최되는 ‘AFiS 프로젝트 피칭’에서 개발 중인 장편 프로젝트를 영화 관계자들에게 소개한다. 그뿐만 아니라 AFiS는 부국제 기간에 졸업생으로 구성된 뉴아시아프로듀서네트워크(New Asian Producers Network: NAPNet)와 네트워킹 파티를 공동 운영하면서 활발한 인적 교류를 주도하고 있다.

부국제 BAFA와 AFiS가 운영하는 국제영화비즈니스아카데미는 영화학교와 ARP가 절반씩 혼합된 기획이라고 할 수 있다. 밀레니엄 이후 한류가 득세하면서 한국 영화가 세계적으로 인정받는 지금의 풍경은 각 지역의 영상위원회와 다양한 국제영화제들이 이바지한 공로에 힘입은 바가 매우 크다. 초기에는 단순히 ‘좋은 영화’를 모아서 스크리닝하는 장으로 기능하던 영화제는 세월의 흐르면서 새로운 동력을 모색해야 했고 그 와중에 산업과 연관된 각종 프로모션과 피칭 행사, 마켓의 활성화를 통해 영화제의 영향력을 확대해야 했다. 이는 국제영화제 씬에 새롭게 등장한 대부분의 영화제가 겪는 일반적인 진화 과정이다. 변화의 모멘텀이 필요한 영화제가 마켓의 활성화와 더불어 가장 주목하는 기획이 바로 영화 ARP라고 할 수 있다. 그렇다면 우리나라 이외에 다른 국가에서는 어떤 방식으로 영화 ARP를 시행하고 있는지 살펴보자.

4. 다양한 영화 ARP와 운영 방식

4-1. 칸의 CINÉMA DE DEMAIN과 La Résidence

2007년부터 전임 질 야콥(Gilles Jacob)의 뒤를 이어 칸국제영화제의 수장(Délégué Général)에 오른 티에리 프리모(Thierry Frémaux)는 밀레니엄 들어서 공식 상영작을 결정하는 데 주도적 역할을 했던 인물이다. 그는 이 시기부터 칸의 지속가능성에 대해 많이 고민했다. 2024년 칸 공식 홈페이지에는 영화제의 지속가능성과 관련된 프리모와의 인터뷰가 실렸는데, 그는 이 인터뷰를 통해 칸의 정체성과 미래의 방향성을 밝혔다. 프리모는 다방면에 걸쳐 칸의 미래를 위해 많은 이야기를 했지만, 그가 한 발언의 핵심은 “우리는 항상 더 많은 주류 영화와 함께 숨겨진 보석을 선보일 수 있도록 영화를 꼼꼼히 선별한다.”, “가장 중요하지만 가장 눈에 띄지 않는 것은 전 세계와 축제를 돌아다니며 가장 유망한 감독을 찾는 헤드헌터(프로그래머)가 하는 일이다.”라는 두 문장에 들어있다. 그의 답변은 영화제가 최우선으로 집중할 분야는 ‘좋은 영화’를 관객에게 선보이는 것이며, 이를 위해 프로그래머들이 거장의 작품뿐만 아니라 신예들의 작품도 눈여겨보고 있다는 것으로 해석할 수 있다. 칸은 ‘헤드 헌팅’에만 목매지 않는다. 유망한 감독을

발굴하기 위해 칸은 오래전부터 영화제의 하부 조직을 통한 인재 양성 역시 게을리하지 않았다. 하지만 프리모는 이 사업들의 효과를 극대화하기 위해서 새로운 계획을 수립했다. 그는 이 새로운 구상에 대해 다음과 같이 설명한다.

“과거 이 축제에서는 신진 인재를 지원하기 위해 여러 가지 계획을 수립했지만, 그것들은 모두 산발적으로 운영되었다. 황금 카메라 상(Caméra d'or), 그래서 단편영화 경쟁, CINEF, 레지던시(La Résidence), 아틀리에(Atelier), ‘SFC | Rendez-vous Industry’,..... 이 모든 이니셔티브를 합칠 필요를 느꼈다. 우리는 이 모든 것을 하나의 이름인 CINÉMA DE DEMAIN으로 통합하기로 했다.”²⁶⁾



[그림 5] La Résidence 1



[그림 6] La Résidence 2

12편으로 구성된 공식 단편영화 경쟁 섹션, 1998년부터 전 세계 영화학교 재학생들의 출품작을 받아 우수상 3편을 수상하는 시네프, 1978년부터 최고의 첫 번째 장편 영화에 시상하는 황금카메라상은 익히 알려진 대로 신예를 발굴하기 위한 제도였다. ‘SFC | Rendez-vous Industry’는 일종의 포럼으로서 단편영화의 배급과 포스트-프로덕션 그리고 개발 중인 장·단편영화의 제작을 지원한다. 아틀리에에는 2005~2022까지 지속되었던 장편 영화 펀딩 사업이지만 현재는 일시적으로 중단한 상태다. 티에리 프리모가 여기저기 흩어져 있던 프로젝트를 CINÉMA DE DEMAIN(내일의 영화) 이라는 이름으로 통합한 것은 타이틀에서도 드러나듯이 ‘미래(내일)’를 도모하기 위해서였다. 프리모의 구상대로 모든 프로젝트가 CINÉMA DE DEMAIN으로 통합되면서 칸의 플랫폼을 활용하려는 신진 예술가들은 프로젝트를 총체적으로 구상할 수 있게 되었으며 이를 전보다 훨씬 효율적으로 현실화시킬 수 있게 되었다. 그중에 가장 핵심이 되는 것이 바로 ‘La Résidence’로 불리는 영화 ARP이다. 이 프로젝트는 2000년부터 시작되었으며, 매년 12명의 감독을 파리 중심부에 자리 잡은 3층짜리 아파트로 초청해 개인 공간과 회의, 휴식,

26) <https://www.festival-cannes.com/en/the-festival/the-festival-today/> (24.08.05 최종 검색일.)

요리를 위한 공동 공간을 제공한다. 입주 조건은 장편 영화 한 편을 제작했거나 두 편 이상의 단편영화를 제작한 경험이 있는 신예들이다. 일 년에 두 차례(10월 1일부터 2월 중순까지, 2월 말부터 7월 중순까지/한 세션당 6명 선발) 선발하며 거주 기간은 4개월 반이다. 지금까지 칸의 영화 ARP를 거쳐 간 인원²⁷⁾은 대략 60개국 200명이 이상이며 그들에게는 “월 800유로의 보조금, 다수의 파리 영화관 무료입장, 프랑스어 무료 수강(선택 사항), 영화제 배지 제공 등의 특전이 주어진다.”²⁸⁾ 칸 영화제 스스로 이 ARP를 ‘은막의 빌라 메디치(Villa Médici of the silver screen)’²⁹⁾라고 칭하면서 소중하게 여긴다. 칸에서 시행 중인 영화 ARP의 가장 독특한 점은 결과물을 강요하지 않는다는 점이다. 12명의 펠로우들은 오로지 시나리오를 쓰는 데만 집중하면 된다. 물론 이 시나리오도 완성작일 필요는 없다. 하지만 칸이 이 자유로운 영혼들을 마냥 방목하지는 않는다. ARP 세션이 끝나면 칸은 CNC와 함께 전문가로 구성된 3인의 심사위원을 위촉해 10분가량 피칭을 하게 한 이후, 가장 우수한 프로젝트 개발자에게 5,000유로를 지급하고 해당 프로젝트에 관심을 가질만한 제작자와 연결해준다.

칸은 세계의 영화 전문학교에서 만든 단편을 수집하고 학생들에게 예술적 투쟁심을 심어주며, 제작과 배급을 지원한다. 또한 단편 과정을 끝내고 장편으로 나아가는 이들에게 ARP를 제공하면서 CNC가 산업적으로 후원하는 시스템을 만들었다. 구상-제작-배급-상영에 이르기까지 좋은 의미에서의 수직 계열화를 이룸으로써 CINÉMA DE DEMAIN은 명실공히 창작을 위한 요람이 되었다. 티에리 프리모가 그린 큰 그림 속에 CINÉMA DE DEMAIN이라는 공간은 시나리오 작가, 감독, 제작자, 배급자 등 다양한 영화 관계자들을 연결하고 네트워크를 형성할 수 있도록 실제적 도움을 준다. 펠로우들은 각 기수뿐만 아니라 전체 동문을 포함한 폭넓은 네트워크 아래 긴밀하게 협조하면서 La Résidence 출신이라는 엄청난 자부심을 느끼며 칸에 대한 로열티를 자발적으로 형성한다.

4-2. Berlin Film Residencies의 다양한 전략

베를린 영화 ARP는 크게 Berlin AiR(Berlin Artist-in-Residency), Nipkow Program, Haus am See, Villa Aurora 등 네 섹션³⁰⁾으로 구성되어 있다. 먼저 Berlin AiR은 일종의 교환 레지던시 프로그램으로서 비용 제공과 월 수당까지 포함되어 있지만 일반에게 문호가 개방되어 있지 않다. 이 ARP는 각국의 영화관련 기관과 베를린-브란덴부르크 영화위원회(MBB)가 자금을

27) 신동일(8번째 세션-2003.02.27.~2003.11.07.), 김희정(11번째 세션-2005.10.01.~2005.02.27.) 등 국내 감독뿐만 아니라 다큐멘터리의 새로운 시선을 제시한 왕빙(8번째-2004.02.27.~2004.07.10.), 부산, 로테르담에서 수상한 탄 추이 무이(Tan Chui Mui), 68회 칸 심사위원 대상에 빛나는 <사울의 아들>의 라즐로 네메즈(László Nemes) 역시 칸의 영화 ARP 출신이다. 전체 명단은 아래 사이트 참조

- <https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/supporting/the-residents/> (24.08.05. 최종 검색일.)

28) <https://www.cinefondation.com/en/generalinformation> (24.08.05. 최종 검색일.)

29) <https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/supporting/the-residence/> (24.08.05. 최종 검색일.)

30) <https://berlinfilmresidencies.de/> (24.08.07. 최종 검색일.)

공동 출연하여 운영된다. 이스라엘(텔아비브), 이탈리아(로마), 프랑스(파리), 그리스(테살로니키), 멕시코(과나후아토), 인도(뭘바이) 등 6개국에서 선발된 아티스트들이 베를린과 상대국의 도시에서 ARP를 제공받는데 체류 기간은 3개월이다. MBB에서 선발한 독일의 영화 예술가들 역시 동등한 조건으로 타국에서 ARP를 받을 수 있다. 튀르키예(Istanbul Film Festival), 팔레스타인(Filmlab Palestine), 레바논(Fondation Liban Cinema), 부르키나 파소(Ouaga Film Lab)에서 선발된 인원에 한해서는 독일에서 아웃-바운드(out-bound)는 불가능하고 위에 명시한 4개국에서 독일로 인-바운드(in-bound)만 가능하다. 필요자금 역시 MBB에서 제공한다.³¹⁾

Nipkow Program³²⁾은 추후 아날로그 TV의 핵심적인 요소로 자리 잡게 되는 ‘Nipkow Disk’³³⁾를 개발한 Paul Nipkow의 업적을 기리기 위해 시작되었다. 영상기술 발전에 혁신적인 공헌을 한 Paul Nipkow의 이름을 딴 이 프로그램은 1992년 출범했는데, 그 핵심은 멘토링 서비스에 있다. 각국에서 선발된 영화·영상 예술가들은 개인에게 맞춤형으로 디자인된 커리큘럼에 따라 프로젝트를 수행하는데, 프로젝트의 질적인 향상뿐만 아니라, 홍보, 판매와 같은 마케팅적 요소에서 기술적인 부분까지 해당 ARP를 통해 지원받을 수 있다. 또한 닙코우 프로그램이 중요하게 여기는 것은 성평등인데, 가급적이면 성비를 최대한 맞추려고 노력한 덕분에 여성 선발자의 비율이 40%가 넘는다. 이 프로그램을 통해 선발된 예술가는 최대 3개월까지 베를린에 거주할 수 있으며, 월 1,500유로의 보조금을 받을 수 있다. 특히 보조금 이외에 숙소가 제공되지 않는 대신 닙코우 프로그램이 주최하는 다양한 회의, 워크숍, 세미나에 무료로 참석할 수 있다. 여타 ARP에 비해 좋은 조건이 아님에도 불구하고 이 프로그램에 많은 지원자가 몰리는 이유는 네트워크에 참여하려는 욕구 때문이다. 닙코우 프로그램은 수십 년에 걸쳐 베를린을 거점으로 영화 및 미디어 업계에서 영입된 방대한 전문가 데이터베이스를 확보했을 뿐만 아니라, 이를 이용해 튼튼한 네트워크를 구축했다. 동문은 기술 이전, 자금 조달, 공동제작, 및 마케팅에 이르기까지 영화·영상 산업 전반에 걸쳐 프로그램의 인프라를 이용할 수 있다. 우리에게 닙코우 프로그램이 덜 알려진 이유는 유럽에서 활발하게 시행되고 있는 국가 간 공동제작 방식이 다소 생소하기 때문이며, 주로 유럽 국가에서 지원자를 모집하는 관행상, 이 프로그램의 혜택을 받은 인력을 찾아보기 힘들기 때문이다. 참가 자격은 70분 이상의 장편 영화 및 다큐멘터리를 완성한 경험이 있어야 하며, 장편 경험이 없다면 베를린, 칸, 로카르노, 선댄스, 토론토, 베니스 중 한 군데에서 단편 부문에 수상한 경력이 있으면 지원할 수 있다.³⁴⁾

31) <https://www.medienboard.de/en/film-funding/berlin-artist-in-residency-berlin-air> (24.08.07. 최종 검색일.)

32) <https://nipkow.de/welcome/> (24.08.07. 최종 검색일.)

33) <https://www.dpma.de/dpma/veroeffentlichungen/meilensteine/tempo90/nipkow/index.html> (24.08.07. 최종 검색일.)

34) <https://nipkow.de/profile> (24.08.05. 최종 검색일.)



[그림 7] Haus am See



[그림 8] Villa Aurora

‘Haus am See’는 지역 간 네트워크에 집중한 영화 ARP이다. 12,000유로를 보조금으로 지급하며 베를린 근처 바트 자로우에 위치한 Haus am See에서 최대 3개월간 거주할 수 있다. 이 프로그램은 베를린 혹은 브란덴부르크가 영화의 내용과 관련이 있거나 최소한 배경으로 등장해야 하는 제약이 있다. 지원 프로젝트는 극영화, 다큐멘터리, 실험 영화 등 다양하지만 TV용 프로모션 영상은 허용하지 않는다. 레지던시가 끝나면 ARP 펠로우들은 오네 그렌젠 영화제(FILM OHNE GRENZEN Festival)에서 진행되는 세션에서 영화 산업 관계자와 영화 관객에게 영화 프로젝트를 발표할 수 있는 특별한 기회를 얻는다. 다른 영화 분야의 ARP처럼 시나리오에 집중만 하면 여타 다른 부과된 임무가 면제되는데, 대신 계획서에 영화 제작에 관한 세부적인 정보를 기재하여 심사받아야 한다.³⁵⁾

Villa Aurora³⁶⁾는 1995년부터 입주를 시작한 ARP로서 독일이 주관하고 후원하지만, 레지던시 건물 자체는 미국 LA에 있다. 1941년 독일인 리온 포이트방거(Lion Feuchtwanger)와 그의 아내 마르타가 나치 점령지였던 프랑스 남부를 탈출해 뉴욕과 멕시코를 거쳐 LA에 도착한 후 주택을 짓고 살았는데, 후에 이곳은 독일 이민자들의 만남의 장소로 유명해졌다. 마르타는 1987년까지 여기에 거주했는데, 그녀가 사망한 후 독일 당국이 이 건물을 매입하여 로마에 있던 예술가 레지던시 Villa Massimo를 모델로 빌라 오로라 ARP를 시작했다. 펠로우는 시각 예술가, 작가, 영화 제작자, 작곡가, 공연 예술가 중에서 모집하여 최대 6개월 동안 매달 보조금을 지급하는데, 주로 자국에서 표현의 자유를 억압받은 경험이 있는 예술가들에게 문호를 개방한다. 빌라 오로라는 베를린에 둔 사무소를 통해 펠로우 선발, 조직 및 기금을 관리하며 펠로우들의 체류 결과를 독일 국내에 공개한다. 2016년 <토니 에드만 Toni Erdmann>으로 칸 영화제 경쟁 부문에 진출했던 마렌 아데(Maren Ade) 역시 빌라 오로라가 시행하는 영화 ARP의 수혜³⁷⁾를 받기

35) <https://stipendium-wolfgang-kohlhaase.org/> (24.08.05. 최종 검색일.)

36) https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Aurora (24.08.05. 최종 검색일.)

37) <https://www.vatmh.org/en/fellow-archive.html> (24.08.05. 최종 검색일.)

도 했다. 지금까지 간략하게 살펴본 Berlin AiR(Berlin Artist-in-Residency), Nipkow Program, Haus am See, Villa Aurora 등 네 개의 플랫폼을 묶어 독일에서는 ‘Berlin Film Residencies’라고 칭하며 베를린국제영화제와 여타 기관이 이 연합 ARP를 후원한다.³⁸⁾

4-3. 아мага타다큐멘터리영화제 레지던스 도조(山形ドキュメンタリ-道場)

아мага타국제다큐멘터리영화제(Yidff)는 시 승격 100주년을 기념하기 위하여 1989년 창설된 이래, 격년제(홀수 해)로 10월에 개최된다. 일본뿐만 아니라 전 세계적으로 추앙받는 다큐멘터리 감독 오가와 신스케(小川 紳介)가 주도하여 설립된 이 영화제는 2018년 영화 ARP인 도조(道東) 프로그램을 런칭했다. 도조는 ‘길’과 ‘장소’을 의미하는 두 글자가 합쳐져서 만들어진 단어로서 원래는 무술이나 명상을 위해 마련된 공간을 뜻한다. 도조를 운영하는 DD 센터³⁹⁾에 따르면, 레지던시 기획은 오즈 야스지로(小津 安二郎)의 작업 방식에 영감⁴⁰⁾을 받았다. 도조의 기획자들은 디지털로 제작 환경이 전환되면서 예술가들이 작품의 주제와 소재를 밀접하게 엮을 수 있는 관점과 시간을 망각하기 쉽다고 여겼다. 그러던 차에 2018년 가을, 동남아시아에 관한 다큐멘터리 프로젝트를 진행하고 있던 영화 제작팀과 접촉한 것을 계기로 레지던시를 시작하게 되었다. 당시 영화 제작팀은 이미 본 촬영을 끝낸 상태였는데, 도조 기간에 편집을 진행하면서 새로운 관점으로 자신들의 작업을 점검할 기회를 얻고자 했다. 그들은 아мага타영화제가 보유 중이던 15,000편에 달하는 아카이브에 접근할 수 있는 권리를 얻었고 영화제 프로그래머들과 여러 차례 토론회를 열었다. 당시 그들은 낮에는 영화 제작에 관련된 일을 하고 밤에는 자오 온천(蔵王温泉)과 마쓰가네야(松金屋)에서 숙식을 제공받았다. 이후 도조 ARP는 조정 기간을 거친 후에 완전한 프로그램으로 발전하게 된다. 현재 도조 참가자들은 일본 영화 제작자 및 국제적으로 유명한 전문 멘토들과 더불어 마스터클래스, 그룹 토론, 프로젝트 멘토링으로 구성된 4일간의 워크숍을 가지며 이후 4일간 더 멘토링을 진행한다. 나머지 기간에는 지역 곳곳을 탐방하면서 받은 영감을 토대로 단편 다큐멘터리⁴¹⁾를 제작한다. 정규 레지던시가 끝나면 아мага타와 도쿄에서 프레젠테이션을 진행하는 것으로 ARP를 마무리한다.

38) <https://www.vatmh.org/en/artists-residence.html> (24.08.05. 최종 검색일.)

39) 다큐멘터리 드림 센터(DD Center)는 다큐멘터리를 위한 비영리 단체이다. 2008년 일본 도쿄에 설립된 DD Center는 제작, 협업, 교육 및 국제교류를 통해 다큐멘터리 제작자와 관객을 육성하는 것을 목표로 삼고 있다.

40) 일본 영화의 황금기를 열었던 오즈는 그의 전속작가였던 노다 고고(野田 高梧)와 함께 몇 달씩 해변의 여관에서 지내면서 시나리오를 집필했다.

- <https://ddcenter.org/dojo/dojo2018-1/> (24.08.08. 최종 검색일.)

41) 도조를 통해 만들어진 작품 대부분은 ‘Faces Yamagata’라는 이름으로 온라인에 업로드되어 있으며 아이디 발급 없이 방문자 모두에게 개방되어 있다.

- <https://ddcenter.org/facesyamagata/> (24.08.08. 최종 검색일.)



[그림 9] 山形ドキュメンタリー道場 1



[그림 10] 山形ドキュメンタリー道場 2

30일 동안 진행되는 도조가 일반적인 영화제의 ARP와 다른 점은 영화제만을 위한 기획이 아니라라는 점이다. 도조가 아мага타다큐멘터리영화제와 밀접한 관련을 맺고 있긴 하지만 영화제 공식 프로그램에 ARP에서 제작된 다큐멘터리 섹션이 들어있지는 않다. 대신 그들은 여러 협력 단체와 네트워크를 형성하고 덴파사르, 치앙마이, 발리 등의 외국 도시와 협력 체제를 구축하여 아мага타의 관광 산업에 동력을 제공하는 데 초점을 맞춘다. 또한 지역주민들을 제작에 적극적으로 끌어들이어 ARP가 원활하게 진행될 수 있도록 분위기를 조성하며, 주민 및 학생들과 갖는 토론회와 시사회를 통해 ‘그들만의 축제’가 아닌 ‘모두의 축제’로 승화시킨다. 부국제가 출범한 직후, 우리나라에는 우후죽순 격으로 수많은 영화제가 명멸했다. 그런데도 지자체는 여전히 지역 축제와 영화제가 관광 산업의 일익을 담당하고 시정을 홍보하는 가장 강력한 수단으로 여기는 경향이 있다. 하지만 지금까지의 영화제 운영 방식은 지역민들의 호응과 참여를 유도하는 데는 한계가 있었다. 커뮤니티 시네마 기획이나 로컬 시네마 양성과 같은 지역 연계 이니셔티브도 중요하지만, 영화제의 지속가능성을 담보하기 위해서는 무엇보다도 지역주민들의 협조를 끌어낼 수 있는 상생의 프로그램이 필수적이다. 그러므로 우리나라의 로컬 영화제들은 아мага타국제영화제가 도조 ARP를 통해 어떤 방식으로 지역민과 소통하면서 자발적으로 참여를 유도하고 충성도를 높이는지 운영 방식과 세부 프로그램을 눈여겨보아야 할 것이다.

4-5. 부산 인터시티 레지던시

“트랜스-로컬리티를 살펴봄에 있어서 주요하게 다루려는 다큐멘터리 대다수는 ‘부산 인터시티 영화제’가 주최하는 ‘레지던시 다큐멘터리 영화 제작 사업’에서 만들어졌다.

그런데 왜 ‘트랜스시티 영화제’가 아닌 ‘인터시티 영화제’인가?⁴²⁾

인터시티 레지던시를 주관하고 있는 부산독립영화협회(이하 부독협)는 2020년 팬데믹으로 인해 해외 교류가 불가능해지자, ‘교류 도시’로 광주와 대구를 선정하여 허지은·이경호(광주 파견), 김지곤(대구 파견) 감독을 파견했다. 이 중에서 김지곤은 부산·경남의 로컬리티에 기반을 두고 오랫동안 작업을 진행해 왔다. 위 질문은 타 도시로의 파견을 앞둔 그가 ‘로컬리티’를 대등한 관계로 연결되는 ‘인터(inter)’와 혼합에 중점을 둔 ‘트랜스(trans)’ 중에 하나를 미학적 관점으로 선택해야 하는 갈림길에서 자기 자신에게 제기한 것이다. 일반적인 관점에서 보자면, “‘인터’는 서로 대등한 주체의 상호작용을 상징하고, ‘트랜스’는 총체적인 공동체를 상징한다.”⁴³⁾ 김태창 동양포럼 주장은 “인터로컬의 로컬은 지방이나 지역이라는 의미에 더해서 ‘삶의 터전(현장, 현지)’ 생명과 생활과 생업이 어우러지는 고장이다. 서로 다른 생명과 생활과 생업의 터전에서 생성되는 철학과 사상과 예술과 종교와 문학과 역사에 초점을 맞추고 그것들 사이에서 서로를 함께 아우르는 상극·상화·상생의 동력을 기반으로, 지방을 더불어 풍요롭게 가꾸고 키우는 인문학적 상상력을 진작시키는 공동실천이다.”⁴⁴⁾라고 역설한다. 그런 의미에서 혼합이 아닌 두 도시의 상생을 모토로 삼은 부산의 인터시티 영화 ARP는 로컬에서 글로컬로 나아갈 수 있는 근거를 제시한다는 점에서 충분히 주목할 만한 사업이다.

2017년 출발한 인터시티 레지던시는 부독협이 지역 영화 단체 교류 차원에서 스코틀랜드 글래스고(Glasgow)를 방문하면서 착안한 사업이었다.⁴⁵⁾ 2014년 유네스코 창의 도시 네트워크(Unesco Creative Cities Network=UCCN)의 영화 분야에 선정된 부산시는 창의 도시의 정체성과 부독협의 기획이 부합한다고 여겨 인터시티 ARP와 인터시티 영화제를 후원하고 있다. 현재 93개국 350개 도시가 일곱 가지 창의 분야(공예와 민속예술, 디자인, 영화, 미식, 문학, 미디어 아트, 음악)에 가입되어 있다. 유네스코는 창의 도시(Creative City)에 대하여 “지역 차원에서 창의성과 문화산업을 개발 계획의 중심에 두고, 국제적인 차원에서 적극적으로 협력하는 도시”라고 밝히고 있으며, 아울러 ‘유네스코 창의 도시 네트워크(UCCN)’는 “미래 도시를 창조하기 위한 협력과 실험을 위한 공간”⁴⁶⁾이라고 부연하고 있다.

42) 김지곤, 『트랜스로컬리티와 다큐멘터리-유네스코 영화 창의도시 부산레지던시 다큐멘터리 영화제작 사업 작품 분석』, 동의대학교 언론광고학과 박사학위논문, 2023, 14쪽.

43) 조운경, 「접두어 ‘trans-’의 인문학적 함의-탈경계 인문학 Trans-Humanities 연구를 위한 개념 고찰을 중심으로」, 『탈경계 인문학』, 3권 3호, 2010, 8쪽.

44) 김태창, ‘동양포럼-한·중·일 회의 II’ 기조발제 중에서, 2016, 10월 1일.

- <http://www.dynews.co.kr/news/articleView.html?idxno=327061> (24.08.09. 최종 검색일.)

45) 부산독립협회 오민욱 대표 인터뷰. (2024.08.10. 진행.)



[그림 11] 인터시티 레지던시 1

[그림 12] 인터시티 레지던시 2

[그림 13] 인터시티 레지던시 3

부산 인터시티 ARP의 애초 계획은 도시 간(inter-city) 협업을 통해 인적 교류를 시도하고 이를 작품에 담아 영화제의 한 섹션에 상영하는 것이었다. 제1회 ARP에서는 일본의 요시마사 짐보(Yoshimasa Jimbo)의 <미나의 그리운 시간 Here and Here>, 휴 와트(Hugh Watt)의 <부산時 하루 Mirror Image>, 야나 레카스카(Yana Lekarska)의 <지금 여기 Here and Now>, 제임스 워드(James Ward)의 <와일드 Wild> 등 네 편, 그리고 국내 김대항 감독이 부산을 무대로 <있다 Connect>라는 작품을 선보였다. 첫째 ARP에서는 인-바운드(in-bound)만 시행되었고 아웃-바운드(out-bound)는 이뤄지지 않았다. 이듬해에는 단지 케이로스(Dandi Queiroz)의 <우리가 보는 시각 Through Our Look>의 1편의 인-바운드 작품과 이기남 감독의 <여름이 오기 전에 The Last Sunshine>가 제작되었다. 2019년에는 알렉산드라 페체타(Alessandra Pescetta)의 <고요한 아침의 나라 In the Land of Morning Calm>라는 제목의 인-바운드 한 작품과 처음으로 아웃-바운드(김휘근/<리턴 Return>) 작품이 제작되었다. 2020~2022년 팬데믹 기간에는 국내 레지던시만 이뤄졌으며, 2023년에는 아웃-바운드 두 편(박천현/<메이 앤 준 May and June>, 전찬영/<A Day in Fukuoka 후쿠오카의 하루>)이 제작되었다.

지금까지 살펴본 인터시티 ARP의 결과물은 아웃-바운드에 비해 인-바운드가 다수를 차지하며 몇 차례 되지 않은 아웃-바운드 사례조차 일본에 한정되어 있다. 이는 적은 예산, 인/아웃-바운드 되었을 때, 해당 지역의 영화기구와의 인적, 물적 협력 체제 구축의 어려움이 가장 큰 원인으로 작용했다. 게다가 한정된 기간 내에, 시나리오에 대한 의존성이 덜한 다큐멘터리가 아닌 극영화를 제작하는 경우 훨씬 많은 제약이 따를 수밖에 없다. 부산 인터시티 ARP가 처음의 구상과 달라진 이유는 부독협이 추진했던 지역 영화기구 간의 교류 프로그램에 부산시가 유네스코 창의 도시 간의 네트워크(UCCN)를 결합한 데 그 근본적 원인을 찾을 수 있다. 부독협이

46) <https://www.unesco.org/en/creative-cities?hub=80094> (24.08.10. 최종 검색일.)

교류를 추진한 도시는 글래스고, 타이난(台南), 후쿠오카(福岡)였다. 이 도시들은 비록 UCCN에 포함되어 있지 않지만, 오래전부터 로컬 시네마에 관한 관심을 표명했으며 어느 정도 영화적 인프라를 구축하고 있다. 실제로 이 도시들은 부독협이 도시 간 레지던시에 많은 관심을 표명하였으며 그중에서 후쿠오카는 아웃-바운드도 받아들였다. 그러나 UCCN에 소속된 대부분의 영화 창의 도시는 소수를 제외하고는 레지던시를 실행할 수 있는 여력이 없을 뿐만 아니라 영화 제작 인프라가 제대로 구축되어 있지 않다.

2024년 7월 부산시는 영화 창의 도시로 선정된 지 10년 만에, 26개 회원 도시 만장일치로 의장 도시로 선출되었다. 부산은 의장 도시가 되기 위해 그동안 여러 사업들을 추진했다. 그중에서도 부독협이 초안을 잡은 인터시티 ARP는 부산이 의장 도시로 선정되는 데 큰 역할을 담당했다. 앞으로 2년 동안 부산은 의장 도시로서 다수의 영화 관련 국제회의를 주최하고 이를 통해 세계 영화인들 사이에 진정한 ‘영화 도시’로서의 이미지를 공고히 하게 될 것이다. 따라서 ‘의장 도시 선정’을 기회로 처음 기획과 달리 운영되고 있는 ARP를 새롭게 단장해야 한다. 부독협과 지속적으로 교류했던 도시들은 대부분 UCCN에 포함되어 있지 않기 때문에 이 도시들을 포함하고 UCCN 도시 중에 ARP에 관심을 가진 도시를 설득하여 인/아웃-바운드 비율이 합리적인 선에서 유지되는 방안을 모색해야 한다. UCCN의 일곱 분야 중에 영화 창의 도시의 네트워크가 가장 느슨하며 이를 타개할 수 있는 특별한 방안도 현재로서는 부재한 실정이다. 여러 가지 시행착오를 거쳤지만 8회를 맞이하면서 부독협에도 인터시티 ARP를 운영하는 데 필요한 많은 비결이 쌓였을 것이다. 그러므로 부산시가 의장 도시에 걸맞은 위상을 획득하려면 부산 인터시티 ARP를 활성화하는 것보다 좋은 방안은 없을 것이다.

5. 결론을 대신하며: UCCN과 부산 인터시티 레지던시의 활성화

지금까지 살펴본 바에 의하면, 영화 ARP는 다른 여타 예술 장르에서 시행되는 다양한 ARP 중에 가장 주목받지 못한 채 활성화되어 있지도 않았다. 주로 도시 재생과 관련하여 ARP를 시행하는 우리나라의 공공기관은 영화 ARP에 대해 회의적이다. 영화 ARP는 투여되는 노력에 비해 성과가 미진하며 단기간 ‘레지던시’ 개념에 부합하지 않기에 지자체에서도 꺼리는 것이다. 하지만 해외에서는 다양한 방식의 영화 ARP가 시행 중이며, 대부분은 결과물 자체로 레지던시의 성패를 판단하지 않는다. 지금까지 우리가 경험한 영화 ARP는 주로 영화제의 부속 프로그램으로 시행되는 경우가 대부분이었다. 영화제가 기획했던 마스터클래스나 워크숍 형태의 초단기 ARP는 실제적인 효과를 거두기 힘들며, 생색내기에 불과한 경우도 비일비재하다. 그러므로 영화 ARP는 최종 결과물인 작품보다는 아이디어 인큐베이팅에 중점을 둘 필요가 있다. 최대한 제한과 제약을 풀어주면서 자유로운 창작 분위기를 조성해야 한다. 만약 빈약한 결과물에 대한 의구심이 든다면, 칸의 레지던시(La Résidence)처럼 펀딩과 연결된 피칭 행사를 구상하여 동기부

여를 하는 방식으로 문제를 해결할 수 있다. 세계 유수의 영화제들이 ARP를 시행하는 이유는 예전 구미 선진국들이 펼치던 시혜(施惠) 정책이나 ODA 사업이 창출한 것과 비슷한 효과를 낼 수 있기 때문이다. 해당 영화제의 ARP 펠로우들은 그들끼리 네트워크를 강화하고 이 강화된 네트워크는 다시 영화제에 대한 신뢰와 충성도로 이어진다. 영화제의 ARP는 영화인들끼리의 네트워크 형성에 이바지할 수는 있지만 이를 넘어서는 협력 체제를 구축하기는 힘들다. 그러한 차원에서 본다면, 부독협이 인터시티 ARP는 기존의 폐쇄적인 네트워크 구축 방식을 뛰어넘는다. ARP를 통해 선발된 인원을 교류를 맺고 있는 도시에 파견하여 작품을 완성하게 만드는 데는 다방면의 네트워크가 필요하다. 우리가 영화(산업, 아카데미, 인적 교류 등)를 바라마지않던 네트워크 형성은 도시 간 레지던시 교환 사업의 주요 결과물이 될 것이다. 게다가 부국제라는 상부 네트워크는 이미 마련되어 있으므로 창의 도시의 정체성을 살린 기획을 인터시티 ARP에 융합한다면 레지던시의 효용과 가치는 점차 더 커질 것이다.

많은 사람이 제기하는, ‘창의 도시 선정이 해당 도시에 어떤 이득을 가져오는가?’라는 질문은 네트워크와 도시 이미지의 가치를 경제적 관점에 한정하여 환원적으로 재단하려 한다. 도시 전문가 윌리엄 솔스버리(William Solesbury)는 도시의 가치를 결정하는 것은 CI(City Identity)라고 주장하면서 CI 형성에 영향을 미치는 요소 일곱 가지(1. Home, 2. Work, 3. Daily life, 4. Politics, 5. Culture, 6. Travel, 7. Buildings) 요소⁴⁷⁾를 열거한다. 모든 도시는 솔스버리가 꼽은 일곱 가지 요소가 아닌 그중에서 몇 개를 선별하여 CI를 구축한다. 부산이 산업 시설을 포기하고 관광과 문화의 도시로 탈바꿈하려고 노력한 시간이 꽤 흘렀다. 수많은 시행착오 끝에 우리는 앞의 4개 요소보다는 뒤의 3개 요소에 집중해야 한다는 사실을 깨달았다. 솔스버리는 CI를 형성하는 네 번째 요소를 ‘문화’로 상정하면서 영화, 축제, 음악, 콘서트홀, 경기장, 그래피티를 세부 요소로 간주했다. 우연히도 문화와 관련된 세부 요소들은 부산이 자랑으로 내세우는 것들이다. 이 세부 요소 중에 네트워크 강화와 연결될 수 있는 가장 중요한 자원인 축제(Film Festival)를 부산은 이미 확보하고 있다. 영화제를 보유한 도시들이 ARP를 통해 소규모 예술가 집단의 네트워크를 강화하는 방향에 집중할 때, 부산은 훨씬 큰 규모로 이를 실현할 수 있다. 부산 인터시티 ARP가 좀 더 발전적인 모습으로 도약한다면 부산은 세계 도시들 사이(inter-city)의 가교로 자리매김할 수 있을 것이다. 이는 부산이 창의 도시를 통해 이루고자 한 목표와 명백히 공명한다.

47) William Solesbury, *City Identity: Drawn from Intrinsic, Inherited and Imported Characteristics*, Cambridge Scholars Publishing, 2021, pp. 17-18.

참고 문헌

서적

- Maria Hirvi-Ijäs & Irmeli Kokko, “Grounding Artistic Development.” in Taru Elfving, Irmeli Kokko, and Pascal Gielen (eds.). *Contemporary Artist Residencies: Reclaiming Time and Space*, Amsterdam: Valiz, 2019.
- William Solesbury, *City Identity: Drawn from Intrinsic, Inherited and Imported Characteristics*, Cambridge Scholars Publishing, 2021.

논문

- 신란희. 「예술가의 레지던시 경험에 대한 질적 연구」, 홍익대학교 석사학위논문, 2017.
- 양건열. 「지방화시대의 문화정책과 그 혁신방안 - 주요 국가의 문화예술지원 프로그램」, 영남학, 2004.
- 박신의. 「예술가 해외거주 프로그램(Artist-in-residence)의 확산과 진화— 창조도시 구도에서 국가간 협력 프로그램까지」, 미술이론과 현장 6, 2008.
- 김민재. 「한국사회의 아티스트 레지던시 특성과 예술 활동 연구」, 서울시립대학교 박사논문, 2023.
- 오세경·전영은. 「유휴공간을 활용한 문화예술창작공간 개선방안 연구: 인천 아트플랫폼 프로그램을 중심으로」. 『문화산업연구』. 10(3), 2010.
- 이승훈·김희철·안건혁. 「창작클러스터 내 네트워크 수준과 그 영향요인에 관한 연구」, 『한국도시설계학회지』, Vol.14 No.3, 2013.
- 경희대학교 문화예술경영연구소(책임 연구원 박신의), 『레지던스 프로그램 운영 개선방안 연구』 2008.
- 김지근, 『트랜스로컬리티와 다큐멘터리-유네스코 영화 창의도시 부산레지던시 다큐멘터리 영화제작 사업 작품 분석』 동의대학교 언론광고학과 박사논문, 2023.
- 조윤경, 「접두어 ‘trans-’의 인문학적 함의-탈경계 인문학 Trans-Humanities 연구를 위한 개념 고찰을 중심으로」, 『탈경계 인문학』, 3권 3호, 2010.
- Kim Lehman, Conceptualising the Value of Artist Residencies: A Research Agenda. *Cultural Management, Science and Education*, 1(1), 2019.
- Allen J. Scott, “The Cultural Economy: Geography and the Creative Field”, *Media, Culture and Society*, 21(6), 1999.
- Sieun Kim, A Study on the Possibility and Direction for Improvement of the ASEAN-ROK Cooperation Fund (AKCF) from the Perspective of Multi-bilateral Aid, 2023.

구술 인터뷰

- 부산독립영화협회 오민욱 대표 인터뷰(2024.08.10.)

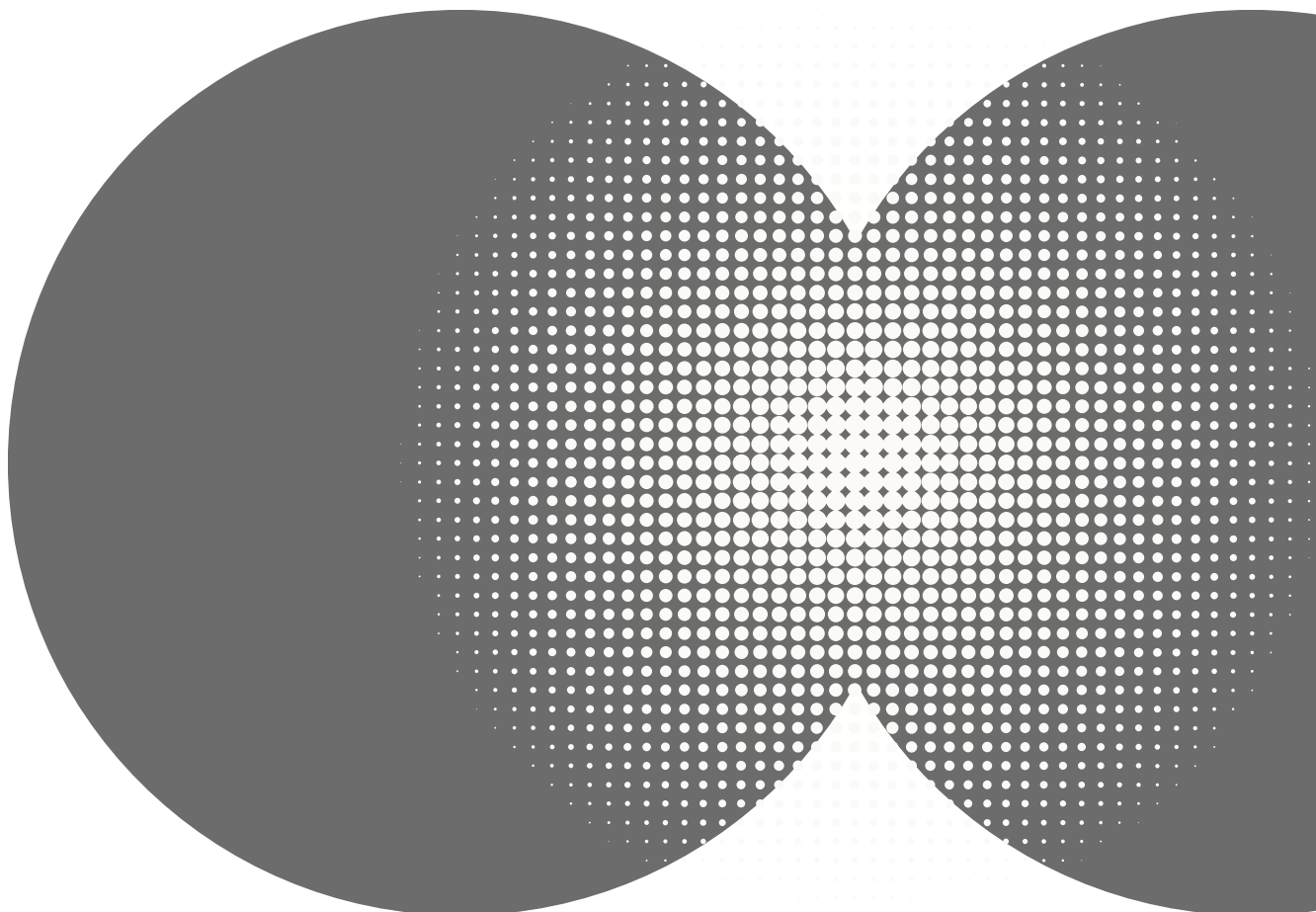
웹사이트

<https://resartis.org/global-network-arts-residency-centres/definition-arts-residencies/>
<https://artistcommunities.org/directory/residencies>
<https://www.villamedici.it/en/history-and-heritage/history-of-academy/>
<https://web.archive.org/web/20100814081739/http://yaddo.org/yaddo/history.shtml>
<https://www.pyogallery.com/lee-kang-so>
<https://www.incheonilbo.com/news/articleView.html?idxno=46217>
<https://www.moma.org/research/archives/ps1-archives-studioprogram>
<https://bafa.biff.kr/kor/>
<http://www.filmleadersincubator.asia/main.do>
<https://www.festival-cannes.com/en/the-festival/the-festival-today/>
<https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/supporting/the-residents/>
<https://www.cinefondation.com/en/generalinformation>
<https://cinemadedemain.festival-cannes.com/en/supporting/the-residence/>
<https://berlinfilmresidencies.de/>
<https://www.medienboard.de/en/film-funding/berlin-artist-in-residency-berlin-air>
<https://nipkow.de/welcome/>
<https://www.dpma.de/dpma/veroeffentlichungen/meilensteine/tempo90/nipkow/index.html>
<https://nipkow.de/profile>
<https://stipendium-wolfgang-kohlhaase.org>
https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Aurora
<https://www.vatmh.org/en/fellow-archive.html>
<https://www.vatmh.org/en/artists-residence.html>
<https://ddcenter.org/dojo/dojo2018-1>
<https://ddcenter.org/facesyamagata/>
<http://www.dynews.co.kr/news/articleView.html?idxno=327061>
<https://www.unesco.org/en/creative-cities?hub=80094>

2024 부산대학교 영화연구소 하계 학술대회

동아시아 영화의 도전과 응전: 경계와 연결의 생성학

굴절과 반영, 교호(交互)하는 담론들



K-오컬트의 아시아 확산 가능성 연구:

영화 <파묘> 흥행을 중심으로

정민아

성결대학교 영화영상학과

1. 들어가며

영화 <파묘>(장재현, 2024)는 한국에서 2024년 2월 22일에 개봉하여 최종 관객 수 1,190만 명을 기록했다. 2024년 <범죄도시4>를 제친 최고 흥행작이며 역대 32번째 천만 관객 돌파 작품이며 역대 한국 영화 흥행 16위 영화이다. 오컬트 장르 최초의 천만 영화로서, 성수기 추석 시즌이 지난 비수기에 개봉하여 성공한 이례적인 사례이다.

해외 흥행 및 평가와 관련하여, 이 영화는 한국 개봉에 앞서 2024년 2월 22일 베를린국제영화제 포럼 부문에 초청되어 프리미어로 공개되며 호평을 받았다. 로튼토마토 사이트에서는 신선도 91%를 보여주었다. 칸영화제와 달리 독립영화 비중이 높은 베를린영화제의 포럼 부문은 비경쟁 부문으로 1997년에 <돼지가 우물에 빠진 날>(홍상수)이 한국 영화로서는 처음 초청된 이래로, 2003년 <복수는 나의 것>(박찬욱), 2005년 <여자, 정혜>(김윤기), 2011년 <만추>(김태용), 2018년 <살아남은 아이>(신동석), 2022년 <낮에는 덥고 밤에는 춥고>(박송열), 2023년 <우리와 상관없이>(유형준) 등 작가예술 독립영화를 초청해 왔다. 그러나 올해에는 <파묘>를 초청한 점에 대해 고려해 보자면, <파묘>를 작가영화로 바라보거나, 영화제의 기조가 아트버스터에 관심을 기울이는 변화가 나타난 것으로 볼 수 있다. 여기에는 K-무비를 바라보는 국제적인 시각의 변화인지에 대한 분석이 필요하다.

국내의 천만 영화로의 고지 달성과 함께 <파묘>가 놀라웠던 점은 글로벌 흥행에서도 큰 성과를 보여준 K-무비의 새로운 바람이라는 점이다. 몽골에서는 2월 23일, 인도네시아에서는 2월 28일 대만에서는 3월 8일, 호주¹⁾, 뉴질랜드, 싱가포르, 말레이시아, 브루나이에서는 3월 14일, 베트남, 영국, 아일랜드, 북미에서는 3월 15일, 필리핀에서는 3월 20일, 태국²⁾에서는 3월 21일, 홍콩에서는 4월 11일에 개봉했다.³⁾ 베트남⁴⁾과 인도네시아에서는 역대 한국 영화 흥행 1위를 기

1) 박스오피스 2위로 시작했다.

2) 개봉 1주 차에 박스오피스 1위에 올랐으며, <부산행>과 <반도>에 이은 역대 한국 영화 흥행 3위를 기록했다. (<파묘>, 베트남에서도 흥행 새역사 썼다), 《노컷뉴스》, 2024.4.2. <https://url.kr/r2fthf>

3) <파묘>, 전 세계에서 만나다... 133개국 개봉 확정), 《서울경제》, 2024.3.12. <https://www.sedaily.com/NewsView/2D6LVKWGAX>

록했다. 한국의 전통 무속에 대해 해외 관객이 이해하기 어려울 것이라는 예상으로 해외 성적에 대한 큰 기대가 없었고, 중국 수출이 무산되며⁵⁾, 항일이라는 소재상 일본에서 개봉이 늦어지는 상황에서⁶⁾ 동남아 시장에서의 예상치 못했던 흥행 성공으로 <파묘>는 K-무비를 대표하는 새로운 콘텐츠로 올라섰다.

본 발표는 <파묘>의 동남아시아 흥행을 통해 K-오컬트의 아시아 시장에서의 가능성에 대해 예측해 보고자 한다. 베트남, 인도네시아, 태국, 대만, 홍콩에서의 흥행 데이터를 중심으로 분석한다.

2. 대중문화의 무속 콘텐츠 경향과 특징

불안의 공동체에서 만들어지는 ‘무속’은 한국 영화에서 오랫동안 중요한 영화적 소재로 다루어져 왔으며, 주류로서는 아니지만 마이너한 하나의 장르 세계를 형성해 왔다. 무속은 단순한 미신이 아닌, 한국문화의 깊은 뿌리를 형성해 왔으며, 현대사회의 불안을 반영하는 중요한 문화적 현상이다.

더욱이 최근에는 무속이 대중문화와 결합하면서 영화, 드라마, 예능의 영역에서 활발하게 활용되고 있다. 1960년대에 전근대적 인습으로 표현되고, 1980년대에 수난과 저항을 은유하는 캐릭터, 혹은 에로티시즘을 표현하는 요소로 표현되던 방식에서 2010년대 이후, 호러, 스릴러, 미스터리, 코미디, 작가예술 장르와 결합하며 하나의 하위 장르 요소로 만개하고 있다.

<불신지옥>(2009), <청담보살>(2009), <파란만장>(2010), <점쟁이들>(2012), <박수건달>(2013), <극비수사>(2015), <그놈이다>(2015), <손님>(2015), <퇴마: 무녀굴>(2015), <곡성>(2016), <장산범>(2017), <사바하>(2019), <대무가>(2020), <랑종>(2021), <파묘>(2024) 등의 영화, <기생연>(SBS, 2011), <오 나의 귀신님>(tvN, 2015), <손 the gest>(OCN, 2018), <작은 신의 아이들>(OCN, 2018), <빙의>(OCN, 2019), <하이바이, 마마!>(tvN, 2020), <쌍갑포차>(JTBC, 2020), <대박부동산>(KBS, 2021), <우수무당 가두심>(카카오 TV, 2021), <홈타운>(tvN, 2021), <썸바디>(넷플릭스, 2022), <방법: 재차의>(tvN, 2022), <선산>(넷플릭스, 2024), <타로: 일곱 장의 이야기>(U+모바일 TV, 2024) 등의 드라마, <신들린 연애>(SBS, 2024), <샤먼: 귀신전>(티빙, 2024) 등의 예능까지 무속은 지금 동시대 대중문화의 한 현상이 되었다.

한국 영화에서는 어떤 특정 시기에 무당이 주요 인물로 등장하곤 했다. 박유희는 무당이 1960년대에는 전근대의 인습이자 타파해야 할 미신으로 그려졌으며, 1970년대에는 주인공으로 전면화되며 예술의 일부가 되었다고 본다.⁷⁾ 1970년대에 한국에 머물며 한국 굿과 무속을 연구

4) <파묘> 이전 2022년 <육사오>가 215만 명을 동원, 베트남 역대 한국 영화 최고 관객 수를 가지고 있었다. (<‘파묘’, 베트남에서도 흥행 새역사 썼다>, 《노컷뉴스》, 2024.4.2. <https://url.kr/r2fthf>)

5) 4월 18일 베이징국제영화제에서 초청 상영되었다.

6) 2024년 10월 18일 개봉이 확정되었다. (<‘파묘’, 일본에서도 통할까 ... 10월 19일 개봉 확정>, 《일간스포츠》, 2024.7.14. <https://isplus.com/article/view/isp202407140011>)

했던 인류학자 로렌 켄달은 ‘신내림’을 이전의 인류학자들이 여성주의 하위문화로 보면서 여성이 초자연적인 것에 이끌리는 현상의 원천으로 히스테리나 음의 성질이 가지는 신비로움에 주목했던 것에 반대하는 의견을 내세운다. 여성의 신내림과 빙의가 남성 세계에 대한 완곡한 형태로 저항한다는 다른 인류학자들의 가설에 대해, 켄달은 빙의가 한 멋진 사람들이 분노를 표출하는 것이며, 남성이 주도하는 의례를 보완하는 중요한 의례를 수행하고 있음을 주장했다.⁸⁾ 김지미는 한국 영화의 무속이 공포, 에로티시즘, 해원 등 세 가지 방식으로 재현된다고 쓴다.⁹⁾ ‘해원’이란 억압된 사회구조의 부조리를 드러내고, 피해자의 의식을 대리하여 풀어주는 방식이다. 무속의 해원 의식은 근대의 모순을 전근대적인 연희를 매개로 표출한다. 해원 모티프로 무속을 재현하는 한국 영화로는 〈나그네는 길에서도 쉬지 않는다〉(이장호, 1987), 〈그 섬에 가고 싶다〉(박광수, 1993), 〈태백산맥〉(임권택, 1994), 〈만신〉(박찬경, 2014), 〈귀향〉(조정래, 2016) 등이 있다. 상업영화보다는 주로 작가·예술 영화에서 해원 모티프가 활용된다.

1980년대 후반에서 1990년대 초반에는 민중의 수난과 저항을 은유하는 캐릭터이며 해원 의식을 하는 사회적 존재로서 무당이 등장한 이후, 다큐멘터리에서 간혹 다루어지는 정도로 무당의 존재는 크게 부각 되지 못하였다. 그러던 것이 호러, 스릴러, 미스터리 등의 장르가 만개한 2010년대 이후 무당 캐릭터는 장르 영화에서 적극적으로 그려지고 있다. 여기에는 글로벌 콘텐츠로 소비되는 한국 영화와 드라마가 로컬리즘적 요소로서 무당 퍼포먼스를 적극 활용한다는 점이 있다.

K-콘텐츠 속 무속 주제와 무당 캐릭터는 로컬리즘, 여성성, 자연성 등 세 가지 특징적 요소를 가진다. ‘이것이 K-콘텐츠다’ 할 때, 무속과 무당은 한국의 전통성과 로컬리즘을 표출할 수 있는 중요한 시각적 소재가 된다.

첫째, 무교는 한국 사회에서 현재진행형으로 양적으로 질적으로 우리 문화에 뿌리내리고 있다. 한국 문명의 시조를 이룬 단군이 무당이었다는 설, 신라의 시조 박혁거세가 죽은 뒤 그의 몸이 하늘로 올라갔다가 다섯 개로 나뉘어 떨어졌다는 기록은 시베리아 샤먼들의 신병 체험을 상기한다는 점 등을 보면 한민족 건국 신화와 무속을 깊은 관계를 맺는다. 무당의 외형과 무당 굿은 외국에는 없는 토속적 볼거리를 선사한다. 한국의 굿판은 희귀한 의례가 수행되는 공간으로 드라마가 있는 연희로서의 가치를 가진다. 박정희 정권의 현대화 추진 과정에서 타파되어야 할 대상이었던 무속은 현대화의 부작용, 정권의 정당성 문제, 외국 문화에 대항하기 위한 전통 문화로 인식되는 과정에서 모순적으로 존재하게 되었고, 결과적으로 무속문화를 긍정적으로 바라보게 하는 과정이 생겨났다.¹⁰⁾ 특히 1988년 올림픽을 기점으로 무속이 전통문화의 범주로 확고히 편입되었으며, 외국인에게 보여줄 한국의 무대예술로 인식되었다.

7) 박유희, 「샤먼의 기억 - 한국 영화에 나타난 ‘무당’ 표상」, 『현대문화이론연구』, 48호, 2012, 186-187쪽.

8) 로렌 켄달, 김성례·김동규 역, 『무당, 여성, 신령들』, 일조각, 2016, 67-69쪽.

9) 김지미, 「‘영상-굿’, 한국 영화의 주술성과 역사의 해원」, 『대중서사연구』, 22권 4호, 2016, 14-15쪽.

10) 이현희, 「한국 근현대사에 나타난 무속에 대한 두 가지 시각 연구」, 이화여자대학교 국제대학원 박사학위논문, 2022, 131-134쪽.

둘째, 무당은 서사에 여성 캐릭터의 주도성을 반영 하기 수월하다. 전 세계적으로 여성이 사제가 되어 의례를 접전하는 경우는 매우 드물며, 샤머니즘만 한정해도 세계적으로 여자 무당이 많은 나라는 한국 말고는 찾아보기 힘들다.¹¹⁾ 퍼포머와 관객이 주로 여성으로 이루어진 여성들의 해방 공간이자 가부장제를 초월하는 공간이다. “며느리 춤추는 꼴 보기 싫어 굿 못 한다”라는 속담이 있을 정도로, 굿판에서만큼은 집안 어른이 며느리를 제재할 수 없다. 남자 무당도 굿을 할 때에는 치마를 입고 여성스러운 몸짓을 하며 말투도 여성 흉내를 낸다. 조선시대에 남성적인 유고가 해소하지 못하는 것을 여성 우호적인 성향의 무교가 많은 부분 메워주었다. 여성들을 위한 장으로서의 굿판은 일상적으로 허용되지 않는 것을 가능하게 한다.



신윤복 <무녀신무>. 18세기 후반-19세기 전반. 간송미술관 소장



영화 <박수건달>(조진규, 2013)

셋째, 무당의 자연성은 신령의 힘과 예지력을 얻는 곳이 산이며 산속에서 생활하며 자연 친화적으로 생활한다. 영험하다고 알려진 산 자체를 신으로 보며, 동물에게도 신성을 부여하는 태도는 우주적, 자연적 조화를 중시하는 무속의 세계를 의미한다. 또한 죽음과 생명 세계를 오가는 영적 매개자로서 역할이 자연성으로 인하여 강화된다.

3. 인도네시아 시장

미국에 근거를 두는 엔터테인먼트 뉴스 사이트인 collider.com에서는 2024년 공포영화 최고작을 선정하였는데, <파묘>를 1위로 뽑았다. <악마와의 토크쇼>(콜린 케언즈·카메론 케언즈, 2024)를 14위로 뽑은 이 사이트에서는 “<파묘>는 한국문화에 뿌리를 두고 각 프레임에 개성을 더하며, 불안한 악령이 사람의 머리를 찢어버리는 장면에서 우아함과 아름다움을 이미지화한다.”라고 평가했다.¹²⁾

11) 최준식, 『한국의 신기』, 소나무, 2012, 38-39쪽.

베를린영화제 공개와 한국 시장에서의 성공 이후 세계에는 새로운 한국 영화로 〈파묘〉에 대한 관심이 높았다. 4월 이후 개봉한 라오스, 캄보디아에서도 이 영화는 역대 한국 영화 흥행 1위에 올랐다. 풍수지리와 오컬트 요소가 그간 〈올드보이〉, 〈부산행〉, 〈기생충〉, 〈오징어게임〉 등으로 이어지는 남성 중심의 스릴러 장르와 다르게 보였다. 위 영화 리스트들이 북미와 유럽을 중심으로 하는 서양에서의 화제와 함께 세계 시장으로 확산된 것과 달리, 〈파묘〉는 동남아 시장에서 절대적인 지지를 얻었고 시장을 확대해 나갔다는 점이 특기할 만하다.

더운 지역이니만큼 호러와 오컬트에 대한 장르적 선호도가 높은 시장에서도 “여타 영화들과 차별화되는 신선하고 독특한 컨셉을 가지고 있다는 평가”¹³⁾를 내리는 것을 보면, 동남아 시장에서 K-오컬트의 시장 확대와 선점 가능성은 있다고 보인다.

인도네시아에서는 〈파묘〉가 2월 28일에 개봉했다. 〈기생충〉이 60만 명 관객을 모았고, 한국 영화는 20-30만 정도 관객이면 선전한 것으로 판단한다.¹⁴⁾ 〈파묘〉는 한국 영화의 인도네시아 흥행원칙 대부분을 무색하게 했고, 〈기생충〉의 몇 배를 뛰어넘었다.¹⁵⁾ 영화는 개봉 17일 만에 223만 명을 기록하며 돌풍을 일으켰는데, 한국 영화가 100만은 넘는 것은 처음 있는 일이다. 4월 3일 집계를 살펴보면 230만 명이 영화를 관람했다.¹⁶⁾ 이것은 한국에서 천만 관객을 돌파한 것과 비등한 대형 이슈이다.

호러영화 중 〈부산행〉이 20만, 〈신과 함께-인과 연〉이 12만 관객을 동원, 호러 장르를 그 어떤 장르보다 사랑하는 인도네시아에서 한국 호러영화는 힘을 쓰지 못했다. 이는 귀신에 대한 정서와 이해에서 차이가 있기 때문이다. 한국 호러영화를 리메이크한 인도네시아 로컬영화 〈적막〉(2019, 〈여고괴담〉의 리메이크)이 41만, 〈헬로 고스트〉(2023)가 61만 관객 수를 기록했다는 점을 보면¹⁷⁾ 〈파묘〉의 인기는 이례적인 일이라고 여겨진다.

〈파묘〉의 인도네시아 흥행은 2024년 상반기 2위에 해당하며, 2023년 기준으로 보면 7-8위 정도에 위치한다.¹⁸⁾ 배동선은 위와 같은 현상에 대해, 한국과의 동시성에 집중한다. 즉 한국과 인도네시아 개봉일은 6일 차이가 나며, 이는 과거 한국 영화의 인도네시아 개봉 경향과 크게 다른 점이다. 한국의 관객 동원이 인도네시아에서도 중요한 마케팅 포인트가 되었다. 두 번째로, 〈파묘〉는 심리적 호러가 아니라 인도네시아 인들이 선호하는 ‘악마적 호러’이다. 이것이 인도네시아 흥행에 중요한 요인으로 작용했다.

12) Matthew Donato, “The Best Horror Movies of 2024 (So Far)”, *Collider*, 2024.7.19. <https://collider.com/horror-movies-2024-best/>

13) 〈파묘〉, 해외서도 미친 흥행, 《조선일보》, 2024.4.26. <https://www.chosun.com/entertainments/movie/2024/04/26/53STBRZJ4LSL367BO22LZL2HHE/>

14) 배동선, 「한국영화 〈파묘〉의 인도네시아 흥행현황 및 배경」, 『KOFIC 통신원 리포트』 2024, vol. 12, 영화진흥위원회, 2023, 1쪽.

15) 위의 글, 2쪽.

16) 배동선, 「영화 〈파묘〉가 인도네시아에 남긴 것」, 『KOFICE 통신원 리포트』, 한국국제문화교류진흥원, 2024.4.11. https://kofice.or.kr/c30correspondent/c30_correspondent_02_view.asp?seq=23749

17) 배동선, 「한국영화 〈파묘〉의 인도네시아 흥행현황 및 배경」, 3쪽.

18) 위의 글, 4쪽.

한국 특유의 은유적 표현과 생소한 문화가 가득함에도 불구하고, 인도네시아에서 영화가 선전 한 이유는 한국과 동시적으로 개봉하면서 매체 기사와 영화 유튜버의 레퍼런스와 리뷰가 영화의 이해를 높였다.¹⁹⁾ 여기에 익숙한 한류 스타들의 존재가 흥행 요소로 작용했는데, 〈도깨비〉로 익숙한 김고은, 〈스위트홈〉으로 익숙한 이도현, 〈명량〉의 최민식, 〈공조〉의 유해진까지 이미 K-콘텐츠로 익숙한 얼굴의 배우들이 출연한다.

일반적인 공포 영화들이 주로 사용하는 ‘점프 스케어(Jump Scare)나 슬로 번(Slow Burn) 방식을 사용하지 않아 좋았다는 평이 많으며, 이 부분에 대해 기존 공포영화 방식에 익숙한 관객들에게는 ‘무섭지 않아 기대에 못 미치는 심심한 공포영화’라는 평가도 있지만, 공포영화가 무서워서 못 보던 관객들을 극장으로 오게 만든 요소가 되기도 했다.²⁰⁾

CGV 인도네시아의 김형동 부장은 영화의 흥행에서 차별화되는 부분으로 든 것이 Z세대의 기여다. 인도네시아의 극장 관객 80% 이상이 10-30대이며 〈파묘〉 관객의 60%가 20대, 10-30대가 90%를 차지했다고 설명한다.²¹⁾ SNS를 중심으로 교류하는 Z세대가 한국에서 연일 화제가 된 〈파묘〉에 대한 기사들을 번역하여 업로드하고, 김고은, 이도현 등 익숙한 젊은 스타들의 일거수 일투족, 영화에서 이해하기 힘든 요소에 대한 해석과 분석 영상을 공유하면서 영화의 붐을 팬들이 함께 끌어올리는 방식의 바이럴 마케팅이 주효했다.

현지 영화계에서 〈파묘〉의 흥행은 단발성으로 보며 이후 한국 영화의 인도네시아 상영이 괄목할 정도로 증가하지는 않을 것이라는 견해가 있지만,²²⁾ 가능성이 이미 증명되며 추후 한국 영화를 대하는 인도네시아 팬들의 태도에 변화가 나타날 것이라고 전망할 수 있다.

4. 대만 시장

영화는 대만에서 3월 8일에 개봉했으며, 일주일 만에 박스오피스 2위에 올랐다.²³⁾ 대만 개봉 4일 만에 200만 관객을 돌파했다. 한국에서는 흥행지표로 관객 수를 사용하지만, 대만은 판매 수익을 사용한다. 〈파묘〉의 한화 12억 5천만 원의 수익을 올렸고, 이는 일본 공포영화 〈링〉(1999)을 제치고 25년 만에 아시아 공포영화 대만 최고 흥행 기록을 돌파한 수치이다.

대만 인터넷에 실린 영화 리뷰를 보면, 중국 관객들이 일종의 굴욕 행위라며 조롱했던 ‘얼굴에 한자 쓰기’를 1960년대 일본 대작 영화를 거론하며 영화사의 맥을 넓히며 ‘파묘’를 보는 새로운 시각을 제공하는 팬들이 적지 않았다.²⁴⁾

19) 앞의 글, 8쪽.

20) 유영국, 「동남아까지 파고들어가는, 파묘」, 『주간경향』, 1593호, 2024.8.26.

21) 배동선, 「한국영화 〈파묘〉의 인도네시아 흥행현황 및 배경」, 10쪽.

22) 배동선, 「영화 〈파묘〉가 인도네시아에 남긴 것」

23) 〈대만 영화 박스오피스 기록 台灣電影票房紀錄〉 <https://illya.tw/data/movie/4882>

24) 責任編輯 / 陳乃慈, 影評 / 《破墓》臉寫字背後的文化解析：韓國巫術大戰日本精怪，以鬼魂控訴日本殖民史的殘酷, 『風傳媒』, 2024.04.21. <https://www.storm.mg/lifestyle/5094327>

‘얼굴 글씨’는 고바야시 마사키 감독의 <괴담>(1964)이 원조다.

영화 세 번째 이야기인 <귀 없는 호이치>는 수백 년에 걸쳐 원씨 일족이 ‘원평합전’에서 전멸하는 비장한 광경을 그린 후 맹목적인 비파 스님 ‘방일(芳一)’로 이어진다. 방일의 연주는 무사의 망령을 불러오고, 밤마다 방일을 전쟁터의 폐허로 초대해 죽은 족속에게 노래를 바쳤다. 주지스님이 그 사실을 알고, 망혼이 다시 방일을 찾는 것을 막기 위해 두 귀를 제외하고, 방일의 오체(가슴, 등, 얼굴, 손과 족)에 반야심경을 가득 썼다. 밤에 무사가 절에 왔을 때 방일의 모습은 보이지 않고 귀만 보여 그것을 잘라서 가져갔다. 그로 인해 “귀 없는 호이치”라는 별명을 얻게 되었다.²⁵⁾

대만의 기사는 영화 <파묘>(2024)가 ‘귀 없는 호이치(耳なし芳一)’ 식 우화를 다시 재조명시켰다는 점을 제시한다. 중국에서 ‘얼굴의 한자’가 한국과 중국의 젊은이들이 인터넷 논쟁을 활발하게 벌인 사건에 대해 대만 팬은 영화사적 근거를 찾아 이에 대해 반박하고 있다. 위의 인용 출처와 같은 글에서 “<파묘>는 겉으로는 스릴러 미스터리이지만 속으로는 역사적 트라우마를 다룬 영화”라고 쓴다. 영화 오프닝에서 화림인 비행기에서 일본인으로 오인될 때, 신분 혼동은 식민지인들의 주체성과 관련이 있는 상황을 반영하며, 친일파 자손들의 사건에서 군국주의의 상처를 반영하며, 핏줄을 통해 전쟁의 무력함을 후대에 전파한다고 강조한다. 앞서 서술한 고바야시 마사키 감독의 반전 사고를 장재현 감독이 이어가고 있으며, 서양 스릴러 문법 안에서 종교와 전설적인 요소를 한국적으로 잘 버무린 점에 대해 평가한다.

또 다른 기사는 <파묘>와 <곡성>을 비교하며, “일제강점기의 역사적 원한, 일제강점기 이후 남겨진 아픔 등 두 영화에서 일본은 유령이거나 망령이고, 악한 음양사 일본은 언제나 악의 존재이자 화신이다. 하지만 오히려 일본의 이미지를 고의적으로 비방하려는 시도라기보다 한국이 자신의 과거와 맞서려고 했고, 그러한 작법과 투쟁 방식도 저항의 수단과 힘이 됐다. 영화 후반부 결말의 흐름은 오래 존재하고, 쉽게 풀리지 않는 갈등의 감정으로 이어지는데, 이해할 수 있는 것은 한국이 과거에서 벗어나 열등감과 두려움에서 벗어났지만, 그 영향의 여파는 여전히 남아 있다는 것을 상징과도 같다.”라고 분석적으로 쓴다.²⁶⁾

한 인터넷 기사는 “진짜와 가짜를 혼동하는 공포는 어떻게 한국 흥행에 기적을 일으켰나?”²⁷⁾라는 제목 아래, <파묘>가 한국 전통 무속과 심령 의식을 모티브 삼아 풍수사, 의례사 등의 전문업을 확대하여 종교 신앙·민속·장례 등 세 가지를 접목한 이장의 풍습이 모두 한국적 특성을 갖고 있음을 분석한다. 장의사가 개신교 장로로 등장하는 모습에서 한국에서 가장 대중적인 종교인 기독교 또한 배제하지 않으며, 종교에 관계없이 전통적 장례 의식을 일상적으로 중시 여기는 한국문화를 이해하고 있음을 덧붙인다. 이렇듯 영화는 심층적인 현지화, 일본의 음양사, 일본

25) 黃仁, 《日本電影在臺灣》, 〈以《怪談》影響臺灣鬼片的小林正樹〉, 臺北:威秀資訊, 2008, 頁 109-114°

26) 老子不負責任電影文的所有文章, 責任編輯/林俐: 影評 / 《破墓》結局影射的真相意涵! 一場遷葬儀式掀開家族不為人知秘密, 劇情反轉到最後一刻, 風傳媒, 2024.04.24. <https://www.storm.mg/article/5051227>

27) Sun Yawei 樓俊廷 / 影視初心者 2024.03.15. <https://crossing.cw.com.tw/article/18721>

의 성정 전설, 창문을 열고 들어오는 서양 뱀파이어 이식 등 일본과 서양의 다양한 초자연적 이야기를 결합한 영화로 평가되었다. 결론적으로 이 글은 다양한 장르의 완벽한 조합을 영화의 성공 비결로 본다.

5. 베트남 시장

베트남에서는 <파묘>가 3월 15일에 개봉했다. 베트남에서 영화가 개봉되기 전, SNS에서 한국 영화 팬에 의해 알려지며 상영 초기부터 많은 관객을 끌어모았다.²⁸⁾ 개봉 3일 만에 63만, 15일 만에 200만 관객을 기록했으며, 개봉 3일 차에 50만 관객을 돌파한 할리우드 블록버스터 <아바타2> 보다 빠르게 흥행을 이어갔다는 점에서 베트남 현지를 깜짝 놀라게 했다.²⁹⁾ 개봉 후에는 3주 연속 박스오피스 1위를 차지하며 역대 가장 높은 수익을 올린 한국 영화가 되었다. 이러한 열풍의 주요한 이유로 “영적인 요소와 역사적 이야기를 결합한 시나리오”에 둔다.³⁰⁾ Thanh Nien의 기사를 보면, 외국 관객에게는 낯설 수밖에 없는 한국 무속의 풍습을 생생한 영적 체험이 가능하도록 훌륭하게 묘사한 점, ‘뿌린 대로 거둔다’라는 강한 메시지, 보충된 배우들의 연기를 높이 평가한다. 유영국은 베트남 흥행 분석에서 굿과 묘 장에 대한 익숙함을 지적한다. 베트남에서도 큰 사업가들은 사업 성공을 위해 무당을 통해 굿을 하고 풍수를 이용해 좋은 못자리를 찾고 묘를 옮기기도 한다. 베트남은 지리적으로는 동남아시아지만 문화적으로는 한중일과 같은 유교 문화권으로 조상을 모시는 제사를 중히 여기는 정서를 가지고 있다.

또한 인도네시아에서와 마찬가지로 출연 배우들에 대한 연기력 극찬이 있는데, OTT 시리즈를 통해 팬층을 형성하고 있는 김고은, 이도현에 대한 호감과 함께, 굿 장면을 패러디한 영상, 팔에 새긴 한자 문신을 따라 하는 쇼츠 영상이 다양하게 올라왔다. 또한 한국에서처럼 극 중 인물들의 이름과 실존 항일 투사들의 이름, 자동차 번호판 번호와 광복절 날짜의 관계 등 숨겨진 이야기를 번역하여 SNS로 퍼지면서 영화의 인기가 재생산되었다.

유영국은 덧붙여서 자막의 역할을 강조한다. 과거에는 한국어를 영어로 번역한 후, 각 나라에서 번역된 영어 자막을 기준으로 현지어로 2차 번역하다 보니 최종 현지어 자막에는 본래 대사 취지에 맞지 않은 사례가 많았다. 거기에 영화산업이 발전하지 못했던 베트남, 인도네시아는 영화 전문 번역가가 부족해 단순 한국어 전공자의 딱딱한 직독·직해가 많았다. 하지만 넷플릭스를 필두로 한 OTT 산업 발전으로 비영어권 국가 언어로 직접 번역하는 전문 자막 인력 수요가 대폭 늘어났고, 이러한 인력이 <파묘>에 세련되고 의미가 잘 전달되는 자막 번역을 성공의 주요한

28) Mi Vân, “Lý giải cơn sốt phòng vé mang tên “Quật mộ trùng ma””, Dantri, 2024.3.22.

<https://dantri.com.vn/van-hoa/ly-giai-con-sot-phong-ve-mang-ten-quat-mo-trung-ma-20240321225204824.htm>

29) 유영국, 앞의 글.

30) Minh Phúc, ““Quật mộ trùng ma” vì sao gây sốt?”, Thanh Nien, 2024.3.15.

<https://dantri.com.vn/van-hoa/ly-giai-con-sot-phong-ve-mang-ten-quat-mo-trung-ma-20240321225204824.htm>

요인을 덧붙인다.

한국에서 성공한 천만 관객 영화가 베트남에서 수익을 내지 못하는 경우가 많고, 의외로 <더문>처럼 국내 흥행에 참패했지만 동남아 시장에서 성공한 영화가 있는 것을 보면, 나라별 흥행 코드의 차이에 대한 분석이 필요하다. 최근 몇 년간 한국 영화의 베트남 성공 사례를 찾아보기 힘들고, 한국 영화를 현지식으로 리메이크하거나 한국의 기술진과 제작진을 숨긴 베트남 감독과 배우의 로컬영화가 흥행을 이끄는 상황에서 오랜만에 성공한 <파묘>의 성공 사례를 현지인의 시각에서 다각도로 분석하며 K-무비의 발전을 도모해야 할 것이다.

6. 태국 시장

태국에서는 영화가 3월 21일에 개봉해서 개봉 첫 주에 박스오피스 1위에 올랐다. <파묘>는 <부산행>과 <반도>를 이어 역대 세 번째로 높은 개봉 수익을 올린 한국 영화가 되었다. Lifestyle Asia 기사를 보면, “영화는 애니미즘에 대한 고대 문화적 신념과 현재 상황을 결합하며, 초자연적인 것이 여전히 우리 일상생활을 둘러싸고”³¹⁾ 있다는 점에 관해 쓴다. 여기에 역사의 한 측면을 더하는 것이 영화의 매력을 상승시키는 요인이며, 악령 캐릭터를 만드는 전통적인 기법이 공포감을 증폭시켰다고 쓰고 있다. 또한 과거를 끄집어내어 민족의 아픔을 씻어내는 의미가 있어 영화를 보고 난 후 관객은 한국 역사에 대한 정보를 다시 찾아보고 있을 정도로 영화의 사회적 분위기가 한껏 고조되어 있음을 기록한다. 여기에 대해 리뷰는 피를 튀기는 K-좀비를 넘어 한국이 식민지였던 시절을 파헤치며 그 시대의 어두운 역사와 강력한 악마를 연결 짓는 방법에 대해 높이 평가하고 있다.

이 기사는 태국과 한국이 비슷한 무당 문화를 가지고 있으며, 나홍진 제작, 반종 피산다나쿤 연출의 태국 영화 <랑종>(2021)의 사례를 들며, 과거로부터 전승되어 무당이 영혼이나 귀신과 소통하는 것은 태국과 비슷하다고 언급한다. 그러나 화립과 봉길이가 세련된 젊은이로서 여유롭고 평범한 삶을 살아가는 것은, 은둔 고수로 살며 기적을 행하는 태국의 무당과 다르다고 하며, 이 점에서 배우의 연기력과 함께 영화가 가진 흥미로운 점임을 서술한다. 관객을 놀라게 하던 예전 방식의 공포 장면의 시대가 가고 새로운 공포 분위기의 영화가 만들어졌다는 언급에서는 고급 예술 방식으로 만들어지고 있는 아트 호러의 세계적 경향에 대한 지칭으로 보인다. 즉 <파묘>를 예술작가주의 호러영화로 보고 있는 것이다.

호러 장르가 흥행의 큰 지분을 형성하는 태국에서는 K-팝이나 드라마 등 다른 K-콘텐츠와 달리 영화는 태국 자국의 영화를 더 선호하고 한국 영화가 흥행에 성공하기는 어려운 환경이었는데, 한국-태국 합작영화인 <랑종> 이후 한국 호러영화에 대한 호의적인 분위기가 형성된 것으

31) Maxzakung, “รีวิว: Exhuma หนังเกาหลี ที่ชวนคุณไปขุดคุ้ยหา...สิ่งลึกลับที่อยู่ในหลุม มีอะไรซ่อนอยู่?”, Lifestyle Asia, 2024.5.9. <https://www.lifestyleasia.com/bk-th/entertainment/movies/review-exhuma-one-of-the-best-k-horror-movie-in-2024/>

로 보인다. 이를 〈파묘〉가 잘 파고들었다고 판단된다.

7. 홍콩 시장

홍콩에서는 영화가 4월 11일에 개봉하여, 박스오피스 2위로 출발하여 2024년 전체 박스오피스 4위에 랭크되었다. 1, 2, 3위는 일본 애니메이션 영화들이 차지하고 있다. 홍콩에서 역대 한국 영화 최고 흥행작은 〈부산행〉(2016)이다.

홍콩의 한 평론가는 영화에 대해 “역사를 해독하는 작품이다. 한국 역사에 대해 기본적인 인식만 갖고 있어도 일제강점기의 아픈 역사에 대한 한국인들의 깊은 원한을 느낄 수 있다.”라고 쓴다.³²⁾ 이어서, “영화가 보여주는 국토와 대지, 친족의 혈연과 의리, 충성과 배신, 항쟁과 포용, 동양의 음양오행에 대한 지식과 철학, 그리고 기독교 신앙, 엄숙함과 유머, 심지어 과학까지 개방적이며 다양한 세계관을 보여준다.”라고 서술하며, 스릴러와 호러가 갖춰야 할 자극적이고 오락적인 요소까지 담은 세련된 영화라고 높이 평가한다.

또 다른 평론에서는 〈파묘〉가 〈귀타귀〉(1980), 〈강시선생〉(1985) 등의 80년대 홍콩 컬트 호러를 연상하게 하는 퇴마 영화로 시작하여 후반부에는 서양식 좀비 영화로 스타일이 바뀌었는데, 이러한 배열은 “한국 영화의 지역적 특성과 국제적 취향의 균형을 맞추는 방법을 찾았다고 할 수 있다.”라고 분석한다.³³⁾ 덧붙여서 홍콩 강시 영화와 달리 직접적인 감각적 자극보다는 “위기는 어둠 속에 있다”라는 스릴러 분위기를 잘 활용하고 있다고 평가한다.

8. 나가며

〈파묘〉의 동남아 흥행과 관련하여, 대만, 인도네시아, 베트남, 태국, 홍콩 등 동남아 5개국의 영화 기사, 리뷰 및 평론을 살펴보고 어떤 요인이 〈파묘〉의 동남아 시장 성공 요인이 되었는지 조사해 보았다. 공통적으로 지적하는 요소로 첫째, 동양권에서 공감할 수 있는 풍수, 장례문화, 샤머니즘 소재, 둘째, 한류 스타들의 출연과 연기 앙상블, 셋째, 탈식민지 주제 및 현재에 전승되는 과거의 문제에 대한 역사의식, 넷째, 동서양 호러의 유산을 계승하여 한국적 호러영화 승화한 세련된 만듦새, 다섯째, SNS를 통해 소통하며 영화의 의미를 해석하는 팬 문화, 여섯째, 한류에 대한 긍정적 인식 등을 들 수 있다.

〈파묘〉는 한국 시장에서의 냉정한 평가에 비해 동남아 시장에서는 민족성, 역사성, 오락성을 균형 있게 결합한 훌륭한 작품으로 평가하는 경향을 보이고 있다. 한국 영화 시장에서는 신선한

32) 《哥斯拉X金剛：新帝國》《非誠勿擾3》《破墓》，香港影評論協會，2024.04.19.
<https://www.filmcritics.org.hk/zh-hant/node/3266>

33) 編輯：路西 責編：米婭，影評 | 《破墓》：從陰陽五行到土地爭議 這部話題之作元素頗多 from 橙新聞, 2024.04.12. https://www.orangenews.hk/film/1216461/?utm_source=newscopy&utm_medium=referral

오컬트라는 장르에 식민지 역사, 가족과 혈연, 동양의 음양오행 철학, 무속과 종교, 저항과 청산 등 다양한 세계관이 공존하며 여러 역사적 의미 부여가 가능한 콘텐츠인 <과묘>가 거둔 성공은 단발성이 아니어야 할 과제가 남았다. 아시아가 공감하는 역사성과 공동체성 및 개인성의 결합이라는 면에서 영화를 다층적으로 분석해야 할 것이다. 10월 개봉을 앞둔 일본 시장에서의 성과를 더하면 아시아 시장 전체가 반응하는 <과묘>의 의미를 더 깊이 이해하게 될 것이다.

길 없는 길 걸어가기

: 현재 시점의 일본 영화 작가주의 비평, 후카다 코지와 미야케 쇼를 중심으로

홍상현

마이니치신문 《히토시네마》 영화평론가

1. 들어가며

홍상현 :

사방에서 구박받는 주인공(미우라 타카히로) 이름이 무려 '구로사와 아키라'다.
필자 개인적으로는 좀 시원한 느낌도 있었다. 물론 불세출의 예술가이지만 타계하신 게
벌써 21년 전인데 여태 일본 영화라면 구로사와가 전부인 줄 아는 사람이 수도룩하니까.

폴 영 :

제 말이! 그리고, 그건 일본에서도 마찬가지다.
영화업계의 결코 낙관적이지 않은 상황을 목전에 두고도
'괜찮아, 우리에게 구로사와 아키라가 있으니까' 라면서 과거의 영광에 정신적으로 의존한단 말이지.
구로사와 아키라의 '유산(legacy)'은 도리어 애니메이션과 미국 영화에 계승되었는데도.
사방에서 깨지는 구로사와 아키라라는 이름의 조감독도, 100만 번 카피된 것 같은 청춘학원멜로도
일본 영화계의 현실을 풍자하는 코미디에서 표현할 수 있는 요소라고 생각한 결과다.

오늘날 일본 영화, 혹은 일본 영화산업의 상황을 생각할 때마다 떠올리게 되는 것은 2019년 6월 부천국제판타스틱영화제를 앞두고 초청작 〈고스트마스터〉(2019) 감독인 폴 영과 진행했던 인터뷰¹⁾의 한 대목이다. 위약적인 너스레를 떨고 있는 그는 미국인 부친과 일본인 모친의 아들로 토치기 현에서 태어났고 니혼대 예술학부 영화학과와 도쿄예대 대학원 영화학과라는 '유학 갈 형편이 못 되는 (일본의) 감독 지망생이 선택 가능한 최선의 코스'를 거쳤다. 하나 더 특기할 점은 미국인 부친이 따로 영어를 가르쳐주지 않은 까닭에 '소프트웨어' 상으로 완전히 일본인이라는 사실이다.

1) 홍상현, "일본 청춘학원멜로 '클리셰'를 박살낸 '웃기는 호러'의 탄생 영화 〈고스트마스터〉 폴 영 감독," 『뉴스톱』, 2019년 6월 27일. (<https://www.newstof.com/news/articleView.html?idxno=1693> 검색일: 2024년 7월 27일)

모두에 굳이 필자가 연재하던 기명 인터뷰의 한 대목을 인용한 이유는 구로사와 아키라, 오즈 야스지로, 혹은 미조구치 겐지라는 일본 영화 황금시대²⁾의 대표 감독들과 고레에다 히로카즈를 비롯한 ‘부산국제영화제 단골 감독’ 몇 사람을 더하면 대략 2000년대 초반쯤에 멈춰있는 일본 영화에 대한 인식, 혹은 담론에 관한 ‘저간의 빈곤한 층위’가 드러나기 때문이다. 지난해에만 676편³⁾의 일본 영화가 개봉하는 가운데 배급사를 통한 배급 외에도 창작자가 직업 미니시어터 지배인⁴⁾과 접촉, 상영 기회를 얻어 관객과 만나는 등, 수많은 감독이 쏟아져 나오고 있지만 한국에서 수입사 외에 일본 영화가 소개되는 가장 큰 채널인 국제영화제에서는 2~30대 관객에게 5~60대 프로그래머들이 자기 세대 일본 영화인들이 여전히 영화계의 흐름을 주도하고 있을 것이라 믿는(따라서 그들을 제외한 감독들이 많지 않을 것이라는) 인식의 수준을 유지하고 있다. 물론 여기에는 큰 변화 없이, 오로지 리스크 관리에만 집중하며 수십 년을 옆길무덤 쳐 온 일본 영화산업의 현실에 가장 큰 원인이 있을 것이다.

2. 산업화의 부재

여기에 부가적인 원인으로 작용하는 게 스튜디오 지브리나 (주) 도호 제작 애니메이션 정도를 제외하면 줄줄이 참패를 면치 못하는 일본 영화의 부진한 국내 흥행실적일 것이다. 실사를 중심으로 일본의 국내 흥행작이 한국 개봉 이후 보여주는 큰 온도 차는 무시하기 어려운 수준이다. 예컨대 2022년 〈원피스 필름 레드〉, 〈스즈메의 문단속〉, 〈극장판 주술회전〉, 〈명탐정 코난 극장판 할로윈의 신부〉의 뒤를 잇는 국내 흥행 수익 5위로 실사영화 중 1위를 차지한 〈킹덤 2 아득한 대지로〉의 경우, 51억 6천만 엔의 흥행 수익을 기록⁵⁾했으나 국내 누적 매출액은 전국 112개 스크린 개봉에도 불구하고(코로나19 사태라는 환경을 감안하더라도) 37,839,200원을 기록하는 데 그쳤다. 이미 필자 주변의 수많은 일본 영화인도 인정하거니와 이는 1999년 2월 13일의 〈쉬리〉 공개와 같은 해 5월 9일 있었던 영화진흥법 개정⁶⁾, 그리고 역시 같은 해 있었던 중앙대 첨단영상대학원 두뇌한국21(BrainKorea 21) 특화전문대학원 지원 사업 선정⁷⁾ 등의 사건으로 상징되는 영화의 산업화 프로세스를 거치지 못한 까닭이다. 대자본의 시장유입과 멀티플렉스

2) 원로 영화감독 야마다 요지는 도에이, 도호, 쇼치쿠, 닛카쓰, 다이에이 등으로 대표되는 스튜디오시스템을 중심으로 수많은 영화들이 제작되던 당시를 황금시대로 구분한다. 富田美香共編著, 『山田洋次映画を創る 立命館大学・山田塾の軌跡』. 新日本出版社, 2011年, 第1章 참조.

3) 커뮤니티시네마센터, 『映画上映活動年鑑2022』, 一般社団法人コミュニティシネマセンター, 2023, 20쪽.

4) 통상 50석에서 100석 규모 단관상영관의 경영자를 가리키며 프로그래머의 역할도 맡는다. 일본의 미니시어터는 배급사로부터 자유로운 까닭에 창작자가 지배인과의 직접교섭을 통해 상영의 기회를 얻을 수도 있다.

5) 一般社団法人日本映画製作者連盟, 「2022年(令和4年)興行収入10億円以上番組」, 令和5年1月 (https://www.eiren.org/toukei/img/eiren_kosyu/data_2022.pdf 검색일: 2024년 7월 27일)

6) 국가법령정보센터 홈페이지, (<https://www.law.go.kr/lsSc.do?menuId=1&subMenuId=17&tabMenuId=93&query=%EC%98%81%ED%99%94%EC%A7%84%ED%9D%A5%EB%B2%95#undefined> 검색일: 2024년 7월 28일)

7) 중앙대첨단영상대학원 홈페이지. (<https://gsaim.cau.ac.kr/sub01/sub01.php> 검색일: 2024년 7월 27일)

의 도입, 관객에 대한 라이프스타일 차원에서의 접근, 제작 현장의 선순환구조와 관련 법령 및 영화진흥위원회 등 제도적 인프라 구축, 아울러 영화 영상 관련 학과의 대거 신설에 따른 및 인재 육성 인프라 정비와 같은 총체적인 변화가 일본 영화에는 일어난 적이 없다. 이는 본고의 제목인 “길 없는 길”을 걸어가야 하는 황금시대 이후 일본 영화 작가론의 쉽지 않은 상황과도 직결된다.

3. 길 없는 길

영화학자 티모시 콜리건 펜실베이니아대 교수(영문학·영화학)는 일찍이 ‘영화비평’과 ‘이론적 에세이’에 대해 명확한 기준을 제시한 바 있다.⁸⁾ 전자는 일반적으로 잘 알려진 영화분석을 가리키는 말로 가능한 한 많은 관객이나 영화에 대한 특별한 지식을 갖추고 있지 않는 독자들을 대상으로 하는 반면, 이론적 에세이는 특정 영화나 영화사 및 영화에 관한 문헌 등 비교적 많은 지식을 가진 독자들을 대상으로 어떤 영화의 표현 중 무엇이 다른 영화와 차별화되는지를 지적하거나 다른 예술과의 공통점을 주장하며 더 크고 복잡한 구조와 이해 방법을 밝히는 것을 목표로 한다는 것이다. 물론 무성영화의 탄생과 시작을 같이 하며 1908년 본격적인 최초의 극영화 〈혼노지 전투〉(1908)가 개봉했던 일본 영화에서도 절대적인⁹⁾ 위상을 가진 평론가 이마무라 타이헤이와 영화잡지 『키네마 준보』¹⁰⁾가 있었기에 앞서 말한 ‘영화비평’의 전통을 이어올 수는 있었으나 체계적인 영화이론교육과 연구의 전통이 확립되기는 어려웠다. 현재 일본영화교육협의회에는 전국 11개 대학의 관련학과가 가맹되어 있으나¹¹⁾ 교육 내용이 제작 교육에 치중되어 있으며 교원 또한 대다수가 현장 인력 출신들이다. 영화이론 및 연구에 열악한 환경은 끝내 ‘이론적 에세이’의 부재와 더불어 제작 현장과 상호작용하는 평론이나 작가 연구의 부진으로 이어졌다.

한국영화학회가 설립된 지 34년 뒤인 2005년 영문학 연구자로 출발, 영화학 연구자로 방향을 전환한 카토 미키로¹²⁾ 전 교토대 명예교수(인간·환경연구학, 영화학)의 주도로 설립¹³⁾된 일본

8) Timothy Corrigan, *A short guide to writing about film*. The short guide series. New York : Longman, 1994, pp.10~13.

9) 1931년 오이타현 출생. 부친의 병사로 중학교를 중퇴하고 일하면서 『키네마 준보』 등에 투고하여 집필활동을 이어가던 중 1935년 동인지 영화집단의 창간에 참여했다. 杉山平一, 『今村太平: 孤高独創の映像評論家』, 리프로포트, 1990, 305~306쪽. 특히 1941년 『만화영화론』을 출간하는 등, 애니메이션이론에 관한 업적은 독보적이다. 今村太平, 『漫画映画論』, 第一芸文社, 1941 참고.

10) 일본의 대표적 영화잡지. 1919년 7월 창간했다.

11) 全国映画教育協議会, 「加盟校一覧」 (<https://jfsa.jp/member/> 검색일: 2024년 7월 27일) 참조. 이 이외에도 가맹되지 않은 9개의 관련학과가 있다. 文部科学省, 「令和4年度全国大学一覧」 (https://www.mext.go.jp/a_menu/koutou/ichiran/mext_00006.html 검색일: 2024년 7월 28일)

12) 1957년 나가노현 출생. 츠클바대 문예·언어연구과에서 영문학을 전공했지만, 후에 교토대 인간환경연구과에서 「고전적 할리우드영화의 구조와 역사: 장르의 생성과 베이스코드」라는 박사논문을 쓰고 2020년 타계할 때까지 18권의 단독 저서를 내며 왕성하게 활동했다. 国立国会図書館, 「『加藤幹郎』の検索結果」

영화학회는 2006년부터 학회지 『영화연구』를 매년 발간하고 있으나, 그 중 ‘비교적’ 현재적 시점에서 일본의 영화 작가를 다룬 논문은 일본문학연구자 가와카츠 마리¹⁴⁾의 「천공의 성 라푼타의 만화기법 - 미야자키 하야오의 데즈카 오사무 비판과 재패니메이션의 시대」¹⁵⁾와 역시 일본문학연구자인 이마이 츠부라¹⁶⁾가 나카다 히데오의 2013년 작 〈콤플렉스〉를 공간 이미지 연구 차원에서 다룬 「단지영화음향론 〈콤플렉스〉의 경계를 넘는 음」¹⁷⁾ 두 편뿐이다.

『영화연구』 외에도 문예춘추가 발행하는 『문학계』¹⁸⁾나 세이토샤가 발행하는 『유레카』¹⁹⁾ 같은 매체에 작가론과 관련한 글들이 실리기는 하지만 둘 다 어디까지나 문예지들인 까닭에 시, 소설 등의 문학 장르를 중심이 되는 가운데 학술적 연구라기보다 사상 분야로의 확장을 꾀하는 편집 방향에 따라 실리는 글들이 주류를 이룬다. 한편 『키네마 준보』 보다는 좀 더 깊이 있는 원고가 게재된다는 평을 받는 『영화예술』²⁰⁾도 있지만 발행인 겸 편집장의 영향으로 ‘특정 인맥(와카마츠 코지의 와카마츠 프로 주변 영화인들)의 동인지’라는 비아냥의 대상이 되기도 한다. 이러한 가운데 영화비평가와 연구자들은 ‘연구할 곳도 가르칠 곳도 마땅치 않은’ 상황에서 어디까지나 문학 연구자로서 ‘소재 확장 차원에서의 영화’를 다루거나 심한 경우 ‘과의 활동’의 일환으로 영화 글쓰기를 이어가고 있다.

4. 후카다 코지, K 리스트의 후계

그러한 가운데 후카다 코지는 실로 ‘영화 글쓰기 소재의 보고(repository)’와도 같은 감독이라 하겠다. 국내 개봉작은 〈러브 라이프〉(2023)와 〈하모니움〉(2016) 두 편뿐이지만 칸영화제로부터 하마구치 류스케와 함께 위대한 ‘K 리스트 세대(고레에다 히로카즈, 구로사와 기요시, 가와세 나옴)’의 행보를 잇는 감독²¹⁾으로 평가된 그는 〈환영합니다〉(2010)가 부천국제판타스틱영화제 넷팩상을 수상하면서 국제무대에서 부상하기 시작했고 〈호토리 노 사쿠코〉(2013)로 낭뜨 3대륙 영화제에서 최우수작품상을 수상한 후 〈하모니움〉으로 칸영화제 주목할 만한 시선 부문 심사위

(<https://ndlsearch.ndl.go.jp/search?cs=bib&display=panel&f-ht=ndl&keyword=%E5%8A%A0%E8%97%A4%E5%B9%B9%E9%83%8E> 검색일: 2024년 7월 28일)

- 13) 日本学術会議, 「学会名鑑」 (<https://www.scj.go.jp/ja/gakkai/G02252.html>, 검색일: 2024년 7월 28일)
- 14) 国立研究開発法人科学技術振興機構, researchmap, (<https://researchmap.jp/ri-sa> 검색일: 2024년 7월 28일)
- 15) 川勝麻里, 「『天空の城ラピュタ』の漫画技法-宮崎駿の手塚治虫批判とジャパニメーションの時代」, 『映画研究』(5号), 2010년, 日本映画学会, 88~107쪽.
- 16) 国立研究開発法人科学技術振興機構, 같은 페이지.
- 17) 今井瞳良, 「団地映画音響論-『クロユリ団地』の境界を越える音」, 『映画研究』(12号), 2017년, 日本映画学会, 26~43쪽. 영화 제목은 국내 개봉 타이틀 기준.
- 18) 1933년 창간.
- 19) 1956년 창간.
- 20) 1946년 창간했다가 1972년 월간지에서 계간지로 전환을 거쳐 휴간. 1989년부터 시나리오 작가이자 감독인 아라이 하루히코가 발행인 겸 편집장을 맡고 있다.
- 21) 『本気のしるし』(<https://www.nagoyatv.com/honki/intro/> 검색일: 2024년 7월 28일).

원상을 거머쥐며 “(특히) 프랑스 영화계가 사랑하는 아시아의 청년감독”²²⁾으로 떠올라 예술문화 훈장 기사장(슈탈리에)에까지 추서되었다. 현재 그의 작품은 대부분 프랑스와 일본에서 동시 개봉되며, 매년 각국의 예술영화가 경합하는 유럽의 국제영화제에서 주목받고 있다.²³⁾ 또한 자신의 두 작품²⁴⁾을 영화와 다른 내용의 장편소설로 출간한 소설가이기도 하며 2012년 일본 독립영화길드의 창립을 주도하기도 했다. 코로나19 사태 당시에는 하마구치 류스케와 함께 영업 자속으로 위기에 봉착한 캠페인인 미니시어터 에이드(Mini-Theater AID)를 제안했으며, 현재도 고레에다 히로카즈와 함께 영화의 공적 지원 제도화를 지향하는 “action4cinema / 일본판 CNC(Centre national du Cinéma et de l’Image animée) 설립을 요구하는 모임”의 발기인으로 독립영화의 진흥과 영화인의 권익 보호를 위해 왕성한 사회활동을 펼치고 있다.

1) “공공성의 향배” - 와타나베 케이스케의 후카다 코지론²⁵⁾

영화연구자 와타나베 다이스케 아토미가쿠엔여대 교수(현대문화표상학)는 그린 후카다 코지의 공공성에 주목한다. 다만 여기서 공공성 개념은 후카다의 사회활동과 이어진 ‘공공성(publicness)’의 개념이 아닌 하버마스의 ‘공공권(公共圈, public sphere)’²⁶⁾ 개념이다.

이 논의를 전개하기 위해 와타나베는 어느 날 갑자기 옛 친구인 토시오(후루타치 칸지)의 집에서 더부살이를 시작, 이미 딸 호타루(시노카와 모모네)와 아내 후미에(츠츠이 마리코)의 마음까지 사로잡아버린 야사카(아사노 타다노부)가 느닷없이 호타루를 공격, 그녀가 주변과의 의사소통 능력을 거의 상실해버리는 지점에 주목하면서 이를 현대에서의 친밀권(親密圈, 가족), 또는 공동체(시민사회)가 ‘외부’로부터 무목적이고도 무의미하게 도래해오는 압도적인 ‘폭력’과 그것이 초래하는 숙명적인 재액에 직면한 사람들의 모습, 혹은 현대사회의 ‘정치적’인 공간이 발생시키는 자장을 우화적으로 그리고 있다고 읽어낸다.²⁷⁾ 그리하여 후카다의 영화는 영화라는 장르와 제도가 놓여있는 현대일본의 현상을 실질적으로 반영한다는 점에서는 토미타 카츠야²⁸⁾와 아이자와 토라노스케²⁹⁾ 세타 나츠키³⁰⁾, 하마구치 류스케, 그리고 마리코 테츠야³¹⁾ 등과 같은 거의

22) 2022년 5월 3일 전주국제영화제에 국제경쟁부문 심사위원으로 참석했던 베니스국제영화제 ‘베니스 데이즈’ 섹션 선정위원이자 빌뉴스국제영화제의 프로그래머(당시) 안드레이 터너세스쿠의 말이다.

23) 한국에서도 부산국제영화제와 전주국제영화제 같은 주요 영화제를 두루 섭렵했다.

24) 〈하모니움〉과 〈바다를 달리다〉(2018).

25) 渡邊大輔, 「公共性のゆくえと『無人の世界』の到来: 深田晃司論」, 『文學界』, 71卷7号, 2017年7月, 182~198쪽.

26) Jiirgen Habermas, translated by Thomas Burger(with the assistance of Frederick Lawrence), *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Massachusetts: MIT Press, 1991, pp.31~51. 참조.

27) 渡邊大輔, 위의 글, 183쪽, 185쪽.

28) 1972년 야마나시현 출생. 이른바 “도쿄누벨바그”라 불리는 영화인들이 대거 참여해 설립한 영화학교인 영화미학교 픽션코스 1기생이며 대표작으로 〈구름 위에서〉(2003), 〈국도 20호선〉(2007), 〈사우다지〉(2011), 〈방콕 나이트〉(2016), 〈전좌〉(2019) 등이 있다.

29) 1974년 사이타마현 출생. 와세다대 시네마연구회 출신으로 토미타가 이끄는 영상창작집단 “쿠조쿠(空族)”에 합류. 〈구름 위에서〉, 〈국도 20호선〉, 〈사우다지〉, 〈방콕 나이트〉, 〈전좌〉 등의 작품에서 시나리오를 써왔다.

동 세대 감독들의 작품과도 연장선상에 놓이지만³²⁾ 다른 한편으로 사회에서의 공공권(공)과 친밀권(사)의 경계획정, 다시 말해 리버럴한 ‘근대적 공공권’의 실현(불)가능성을 좀 더 일관되게 다루고 있다는 점에서 차별화된다고 규정한다.

“공동체의 외부로부터 도래하는 스티그마(stigma)를 짊어진 타자를 둘러싼 이야기”³³⁾는 후카다의 데뷔 당시부터의 일관된 주제 중 하나였다. 예컨대 〈호토리 노 사쿠코〉에서는 타이틀 롤인 사쿠코(니카이도 후미)가 호감을 느끼는 숙모의 소꿉친구(후루타치 칸지)의 조카 타카시(나카노 타이가)가 원전 사고로 부모님과 떨어져 혼자 이주해 온 것으로 설정되어 있다. 후속작인 〈사요 나라〉(2015)에서 주인공 다냐(브라이얼리 룡)는 대규모 원전 사고에 따른 방사능오염으로 인해 온 국민이 해외로 피난을 가야 하는 상황에 외국인이라는 이유로 우선순위에서 배제되어 있는 난민 여성이며, 그녀의 연인인 남성(아라이 히로후미)도 일본에 귀화하지 않은 재일조선인이다. 하지만 역시 〈하모니움〉과의 연장선상에서 언급할 만한 작품은 〈환영합니다〉이다. 후카다에게 도쿄국제영화제 일본 영화 “어떤 시선” 부문 작품상을 안겨준 이 작품의 이야기는 〈하모니움〉과 무척 닮았다. 이미 감독이 스스로 밝히고 있듯이³⁴⁾ 〈환영합니다〉도 〈하모니움〉도 원래 2006년에 구상한 하나의 프로젝트가 원안으로 전자는 그중 절반에 해당하는 부분을 영화로 만들었던 것이기 때문이다.

다만 와타나베는 2010년 제작된 〈환영합니다〉와 6년 후 제작된 〈하모니움〉 사이에 이야기의 주제와 연출상의 디테일에 있어 큰 차이다 존재하고 있음을 지적한다. 전자를 그린 것이 이방/위법적 타자로서 그 대부분이 육체노동자인 아프리카계나 아시아계 외국인이라는 일본 사회의 마이너리티에 속하는 사람들이었다. 또한 그런 “타자” 또는 공공공간의 “열외자”들을 묘사하는 후카다의 연출도 어딘가 희극적인 분위기를 띠고 있다. 반면, 〈하모니움〉의 서사에서 같은 위치를 점하고 있는 것은 소통 능력이 결여된 폭력적이고 탈사회적 존재, 야사카이며 무고한 호타루가 그런 그에 의해 의사소통 능력을 빼앗겨버린다는 점에서 〈환영합니다〉에서는 볼 수 없었던 “살벌한 잔혹함”이 깃들어있다. 이 차이의 기점이 되는 것이 불과 10년도 되지 않는 시간이 흐르는 사이 일어난 동일본대지진(2011년)이다.³⁵⁾

30) 1979년 오사카 출생으로 도쿄예대 영상연구과 대학원에서 영화를 공부했다. 〈파크〉(2017), 〈지오라마 보이 파노라마 걸〉(2020), 〈위국일기〉(2024)의 세 편이 부천국제판타스틱영화제에 초청된 바 있다.

31) 1981년 도쿄에서 태어나 호세이대 재학시절부터 8밀리 영화를 찍기 시작했다. 도쿄예대 대학원 영상산과 졸업 작품인 〈엘로우 키드〉(2009)로 전주국제영화제를 비롯한 국제영화제로부터 주목을 받기 시작, 〈디스트릭션 베이비〉(2016), 〈미야모토〉(2019) 등의 문제작을 내놓았다.

32) 또한 이런 작가들의 작품에 대해 충분한 비평과 연구가 이루어지지 않고 있음을 와타나베 스스로도 인정하면서. 渡邊大輔, 앞의 글, 184쪽.

33) 위의 글, 187쪽.

34) 후카다 코지는 〈하모니움〉을 〈환영합니다〉보다 먼저 기획했으나 제작비 조달이 문제가 되어 〈하모니움〉의 파일럿판 같은 느낌으로 이야기의 앞부분 즉, 가족 내부에 떠돌이들이 뒤엉켜 들어와 후비집어 놓고 떠난다는 플롯만을 때 내어 영화로 만들었다. 홍상현, “과정’ 아닌 ‘결과’로써의 고독 제69회 칸영화제 주목할 만한 시선 부문 심사위원장 수상작 〈하모니움〉 후카다 코지 감독,” 『코아르』, 2022년 9월 16일. (<https://www.ccoart.com/news/articleView.html?idxno=3560>)

동일본대지진 이전의 2010년 전후에는 글로벌화가 가속화되는 상황이기도 했어도 1990년대 무렵부터 일본 국내외적으로 높아지던 사회적·문화적 관용에 근거한 사회변화의 조류가 일정 정도 달성된 것으로 보이던 시기였다. 아울러 2000년대 후반부터 급속하게 보급된 다양한 소셜 미디어가 젊은 세대들 사이에서 기존의 권력체제와 정보의 유통을 대변에 민주화할 것으로 기대되었다. <환영합니다>가 시니컬하게 보여주는 “공공성”의 모습이 “정치적 올바름(Political Correctness, PC)”과 이어지는 “관용”에 대한 기대를 주었다는 것이다. 그러나 동일본대지진 이후 만들어진 <하모니움>은 이러한 ‘관용’으로부터 멀리 떨어져 있다. 탈사회적 존재 = 열외자인 야사카가 어린 호타루를 공격할 때 영화는 그 행동의 이유를 제시하지 않는다. 또한 야사카에 의해 의사소통의 자유를 빼앗긴 호타루는 자택 2층 침대에 누운 채 천정에 설치된 카메라로 일거수일투족을 “감시”당한다. 토시오와 후미에가 극 중에서 극심한 고뇌를 토로하듯이 어느새 호타루는 두 사람의 ‘둘도 없이 소중한 딸’인 동시에 ‘가족이라는 친밀권에 부단히 위협한 균열을 일으키는 존재’가 되어버린 것이다. <하모니움>의 이방/위법적 타자는 보통의 공동체가 “환대(歡迎)”³⁶⁾해야 할 요소와 기회를 <환영합니다>의 마이너리티 이상으로 배제함으로써 절대적 단절 아래 놓이게 만들어버린다. 요컨대 동일본대지진을 기점으로 일본과 세계에서 일어나도 있는 상징적 사건들 - 배외주의와 우생사상의 대두나 보수적이고 내셔널리즘적인 가치관을 전면에 내세운 아베 정권과 트럼프 정권의 신장은 <환영합니다>가 그리던 “환대의 윤리”가 사라지고 폭력적으로 자타의 구별을 구축하려 한다는 점에서 공통점을 지닌다. 그리하여 후카더는 “모두가 필연적으로 공공성의 ‘구렁에 서서’ 그 위치를 되묻지 않을 수밖에 없는 지극히 절실한 윤리적 상황”을 다루기에 이른다.³⁷⁾

2) 실험극영화작가로서의 후카다 코지 - 사사키 아츠시의 견해

영화평론가 사사키 아츠시는 평범하게 보이던 상황이 누구도 예상할 수 없었던 사건에 의해 순식간에 비극으로 뒤바뀌는 후카다의 서사에 주목한다.³⁸⁾

예컨대 <하모니움>에서는 토시오의 가족에 자연스럽게 녹아드는 것처럼 보이던(하지만 어딘가 불온한 분위기를 풍기던) 야사카가 후미에와 부적절한 관계를 맺으려던 욕망이 그녀의 거부로 좌절되자 딸인 호타루에게 폭력을 휘두르고 그대로 실종되어 버린다. 부부는 그로부터 전신이 마비된 장애인으로 살아가는 딸의 모습을 보며 복수의 의지를 불태우며 야사카를 찾아다니게

35) 渡邊大輔, 앞의 글, 189쪽.

36) 와타나베는 <환영합니다>의 일본어 타이틀(<환대>)과 그 주제 의식의 근원을 데리다의 “환대(hospitalité)” 개념으로부터 찾는다; 위의 글, 같은 쪽. 데리다의 논지와 관련해서는 Anne Dufourmantelle; Jacques Derrida, translated by Rachel Bowlby, *Of Hospitality*, California: Stanford University Press, 2000 참조.

37) 위의 글, 190쪽.

38) 佐々木敦, 「ヒューマニズムについて : 実験劇映画作家としての深田晃司(小特集 LOVE LIFE)」, 『文學界』, 76卷10号, 2022年10月, 260~267쪽.

된다. 급작스레 뒤틀리는 이야기. 〈옆얼굴〉(2019)의 경우에도 플롯은 복잡하지만, 그 안의 드라마투르기의 구조는 〈하모니움〉과 다르지 않다.

방문간호사인 주인공(츠츠이 마리코)이 나이 든 여류화가(오카타 히사코)의 자택을 드나들면서 그 가족과 친해진다. 어느 날 화가의 손녀 자매 중 동생인 중학생 소녀(오가와 미유)가 행방 불명되었다가 일주일 후 무사히 돌아오지만, 그녀를 끌고 돌아다닌 범인이 주인공의 조카(스도렌)였다. 주인공을 흡모하던 자매의 언니는 충격을 받고 언론에 그녀가 가해자의 친척이라는 사실을 흘려버린다. 그 결과 세간에서 호된 공격을 받게 된 주인공은 결국 직업을 잃게 되고 반년 뒤 정체를 숨긴 채 언니의 약혼자에게 접근한다. 하지만 영화는 끝까지 주인공의 조카가 왜 유괴를 했는지 그 동기나 배경, 그의 내면 등에 관한 내용을 전혀 다루지 않는다. 단지 그는 그런 행위를 했을 뿐이며 이는 〈하모니움〉의 야사카와도 공통된다. 돌이킬 수 없는 재화(disaster)를 가져오는 사람이 그대로 영화의 “공동(空洞)”³⁹⁾인 것이다. 물론 여러 가지 상상이나 추정이 가능하지만, 사건이 일어나버렸다는 사실에는 변함이 없다. 영화가 그리는 것은 ‘그래서 어떻게 될 것인가’이다. 〈러브 라이프〉의 익사 사고도 완전히 같은 메카니즘을 가지고 있다. 아니, 오히려 여기서는 가해자가 존재하지 않으니 더욱 잔혹하다고 할 수 있을지도 모른다. 〈하모니움〉이나 〈옆얼굴〉처럼 ‘복수’라는 테마가 비집고 들어갈 틈이 없기 때문이다.

사사키는 후카다가 하마구치 류스케와 더불어 PC, 정체성 정치, 격차, 차별, 당사자성 같은 “윤리”의 문제를 영화라는 장르를 통해 다루려 하는 “현대일본영화의 어떤 종류의 경향”을 대표하는 감독의 한 사람이나, “개별적인 문제를 구체적으로 파고들어가기보다 그 기저에 있는 더욱 애매하고 까다로운, 그러나 지극히 중요한 무엇인가에 손을 뻗으려 한다”라는 특징을 덧붙인다.⁴⁰⁾

예컨대 〈러브 라이프〉 박신지의 경우, 한 사람의 인물에 세 종류나 되는 속성을 부여한다는 것은 각각의 속성을 통해 부연할 수 있는 주제의 전개 이상으로 철저하고 완벽하게 세상으로부터 방치되어, 벼랑 끝까지 내몰려있는 것처럼 보이는 인간과 어떻게 소통할까, 그리고 그런 인간, 그렇지 않은 사람 입장에서 절대적인 비극의 끝에 서 있다고 밖에 보이지 않는 인간이란 실제로 어떤 인간일까, 하는 질문을 담고 있다. 다시 말해 〈러브 라이프〉는 재일한국인에 청각 장애인이며 흡리스인 박신지가 눈앞에 있다면 “당신은 어떻게 하고 싶고 어떻게 해야 한다고 생각하며, 무엇을 할 수 있을지, 무엇을 생각해서 어떻게 행동할 것인지”에 관해 묻고, 그래서 “어떻게 될 것인지 시험해 보는, 그렇게 결과를 예측하지 않고 직접 해 봄으로써 결과를 알아보려고” 하는 영화이다. 아울러 사사키는 〈러브 라이프〉에서 지금까지의 작품들 이상으로 명확하게 ‘윤리’의 문제가 전경화(前景化)되어 있음을 지적한다.⁴¹⁾ 이는 그가 말하는 후카다 코지 영화

39) 앞의 글, 262쪽.

40) 위의 글, 263쪽.

41) 위의 글, 264쪽.

의 본질과도 이어진다. “어떤 대단히 특수한 상황 = 케이스를 상정하고, 등장인물을 배치한 뒤, 그래서 어떻게 될지를 차분하게 지켜보고, 사고하며 관찰하다 결과라고 생각할 수 있는 뭔가가 보이는 것 같더라도 거기서 실험을 멈추지 않고 작업공정을 이어가며 다시 그 앞에 있을지도 모르는 뭔가를 찾아내는” 그래서 <러브 라이프>는 “픽션이라는 틀, 드라마라는 짜임새를 사용해 인간성을 실험”하는 실험극영화이자, 윤리적 영화이며 메타윤리학적 영화이기도 하다는 것이다.

5. 미야케 쇼, 화려한 등장과 행보

다루지 않으면 2012년을 마음 편히 마치게 될 것 같지 않다. 아무래도 좋아하지 않을 수 없는 작품을 어떤 거리에서 다루면 좋을까, 하는 개인적인 고민이 이어지던 지난달과 달리, 이번 달에는 여지없이 절찬의 말을 줄줄이 적어놓게 되었지만, 어떤 과장도 없이, 이미 지어져 있는 찬사의 고리에 뒤늦게나마 말을 엮는 것에 조금의 부끄러움도 없다. 이렇게까지 대담하며 섬세한 신인 감독의 작품이 헤이세이⁴²⁾ 일본에 등장한 것은 기적이라고밖에 생각할 수 없고, 이를 지켜보는 일이 뜻밖의 행운임을 일단 무조건 긍정해 둔다.

불문학자이며 영화평론가인 하스미 시게히코 도쿄대 명예교수⁴³⁾가 잔뜩 칭찬해 놓은⁴⁴⁾ 미야케 쇼의 영화 <플레이백>(2012)은 안타깝게도 한국에 소개된 바가 없다. 허나 분명한 것은 그의 칭찬이 무색하지 않을 만큼의 파격적 시도가 이루어졌고, 결과 또한 성공적이었던 작품이라는 점이다.

40줄에 접어든 배우 하지(무라카미 준)가 고교 동창 유지(야마모토 코지)의 결혼식에 참석하기 위해 본(미우라 마사키)이 모는 차에서 선잠을 자다 눈을 뜨니 중년의 모습 그대로 고교시대에 타임슬립 해 있더라는 다소 우스꽝스러운 설정의 이 흑백영화는 제작·배급을 감독이 담당해 흥행에도 성공했으며 로카르노영화제에서의 호평과 더불어 일본영화 프로페셔널 대상 신인감독상의 영예를 안겨주었다. 이후에도 힙합 뮤지션을 다룬 다큐멘터리 <THE COCKPIT>(2014), 19세기 초 쇄국 하의 일본에서 개국을 바라는 난학자(蘭學者)들이 막부의 관리 하에 있던 일본지도 사본을 몰래 완성, 이를 네덜란드인에게 전달하기 위해 자신들의 젊은 동료(모리오카 류)를 밀사로 보낸다는 파격적인 내용으로 눈길을 끌었던 <밀사와 파수꾼>(2017년), 베를린국제영

42) 한글 음독으로 ‘평성(平成)’이라는 연호가 사용되던 1989년부터 2019년까지의 시기.

43) 1936년 도쿄 출생. 문예평론가, 영화평론가, 불문학자, 소설가로 도쿄대 총장을 역임했다.

44) 蓮實重彦, 「映画時評(50)この壮大な反復の実験からは貴重な差異が生まれ落ち」スクリーンをまばゆく占拠する : 三宅唱監督『Playback』, 『群像』, 68卷2号, 2013年2月, 348쪽.

화제와 전주국제영화제 등에서 존재감을 각인시킨 〈너의 새는 노래할 수 있어〉(2018), 마이니치 영화 콩쿠르와 일본영화비평가대상 감독상을 안기고 베를린국제영화제와 부산국제영화제 등에 초청되었던 〈너의 눈을 들여다보면〉(2022), 그리고 일본 영화사상 최초로 베이징국제영화제 최우수예술공헌상을 가져다주는 한편, 본인의 필모그래피 가운데 최고의 흥행을 기록하기도 했던 〈새벽의 모든〉(2024)까지 10년 이상 일찍 데뷔해 더러는 부침을 겪기도 했던 ‘K 리스트’계의 감독들과 비교하면 가히 승승장구라는 표현이 어울릴만한 행보다. 2022년 12월 『유레카』는 〈너의 눈을 들여다보면〉의 일본 현지 공개⁴⁵⁾를 기해 미야케 쇼 특집을 마련했다.

1) ‘운동’과 ‘시간’ 그리고 ‘거리’ - 히구치 야스히토의 주장

평론가 히구치 야스히토⁴⁶⁾의 글은 기치조지의 하우스시어터⁴⁷⁾가 성업하던 시절 자신이 기획한 서핑영화제⁴⁸⁾에 게스트로 참석한⁴⁹⁾ 아오야마 신지가 “이것도 서핑 영화”라며 모니터로 틀어주었던 〈역마차〉의 마치 질주 장면에 관한 언급으로 시작된다. 거친 길 위를 달리는 역마차의 상하운동이 밀려드는 파도를 연상시킨다며 소개한 것인데 〈플레이백〉에서의 시간의 흐름이 바로 이 ‘운동’처럼 플레이가 룰(rule)을 낳고 그 룰이 새로운 플레이를 발명하며, 나아가 그것이 룰의 제약을 만들어 내고 있다고 설명한다.⁵⁰⁾

이러테면 〈THE COCKPIT〉나 〈플레이백〉의 유희의 시간은 그 무한반복이 영원의 시간이 되어 더없이 소중한 단 한 순간의 사건으로 우리의 눈에 새겨진다는 주장이다. 또한 그 순간의 영원은 〈무언일기/201466〉(2014)나 〈와일드투어〉(2019) 같은 작품들 속에서 “영화라는 프레임에 빈틈을 만들어 내어 어느덧 그것이 영화 속의 시간인지 현실의 시간인지 누구도 알 수 없는 새로운 시간이 세상에 흩뿌려진다”라고 하였다.

그리고 논의는 자연스럽게 〈너의 눈을 들여다보면〉로 넘어간다. 주인공(키시이 유키노)은 청각장애를 가진 여성복서, 주변의 걱정에도 불구하고 체육관에 다니며 링에 선다. 하지만 그녀는 그런 세계에 대한 반발이나 빈곤, 장애를 에너지로 하는 것도, 야심을 드러내는 것도, 자신이나 누군가의 꿈을 짊어진 것도, 그렇다고 담담하게 복싱과 마주하는 것도 아니다. “친구들과 쓸데 없이 시간을 보내면서 집에 돌아가 뭔가 할 일이 있었는데, 라고 생각하는 한편으로 귀가를 하지 않는 것이 알 수 없는 편안한 느낌을 주기도 해서 어딘가 거부함을 안은 채 새벽이 오고 있

45) 2022년 12월 16일. 배급은 종합영상회사를 표방하며 올해 〈범죄도시 4〉(2024)를 수입한 해피넷웍스튜디오가 맡았다.

46) 1957년 야마나시현 출생. 카이에 뒤 시네마 편집위원과 출판사이자 음반 제작사인 주식회사 boid의 대표로 영화평론가뿐만 아니라 물론 음악평론가로서도 높은 인지도를 가지고 있다.

47) 도쿄도 무사시노구 기치조지에 있었던 미니시어터. 1983년 3월 1일 개관해 영업하다 2014년 6월 10일 폐관했다. 주식회사 boid와 많은 이벤트를 개최했다.

48) 보통 영화제라고 부르나 사실상 그 내용은 (특별)상영화인 경우가 일반적이다.

49) 당시 객석에 미야케 쇼 감독이 있었다고 한다.

50) 樋口泰人, 「目覚めよ死者たち(特集 三宅唱)」, 『ユリイカ』, 54卷14号, 74~78쪽.

는 거리를 어슬렁거린다.” 이런 시간의 묘사는 〈너의 새는 노래할 수 있어〉와도 이어지지만 〈너의 눈을 들여다보면〉의 차별점은 이런 “충실한 공허함”과 더불어 케이코의 펀치가 존재한다는 점이다. 이 “날카로운 침묵의 울림에 뒤섞인 빛나는 시간의 정체”는 눈이 보이지 않는 사람밖에 들을 수 없다. 그리고 공교롭게도 그녀의 트레이너인 ‘회장(미우라 토모카즈)’은 점점 눈이 멀어 가고 있는 중이다. 〈와일드투어〉는 “예전에 그랬을지도 모르는 언젠가 그렇게 될지도 모르는 모두의 시간의 오버랩을, 실은 지금이 그 시간이었을지도 모른다는 쓰라린 후회와 아직 늦지 않았을지도 모른다는 비슷한 크기가 희망을 보여주는, 그리하여 이미 그때를 놓쳤다 하더라도 오히려 그로 인해 모두가 연결되어 있을지 모른다는, 불확정한 두 사람의 거리감을 오롯이 확인하는 행보”를 그린다.⁵¹⁾

그리고 이 시간과 거리 개념 사이에서 중대한 의미를 갖는 지점에 〈너의 눈을 들여다보면〉이 있다. 히구치에 따르면 이 작품에서 미야케는 반투명의 필름으로 존재의 방식을 바꾸어버린다. 〈너의 눈을 들여다보면〉이 16밀리 필름으로 촬영된 것은 눈이 멀어 가면서 사라진 회장의 존재를 보여주기 위함이었다는 것이다. 이는 “언제나 살아있는 것과 죽어있는 것 사이에서 그 잔혹한 단절, 결코 도달할 수 없는 거리 넘어 이곳에는 없는 누군가가, 어디에도 없는 누군가가 어디에 있는지 알 수 없는 누군가가 접속해 온 것”이며 미야케 쇼는 언제나 이런 “답과불능(踏破不能)한 거리를 직결하는 누군가를 제시해 왔다”라는 것이 히구치의 주장이다.

2) 진화 - 키노시타 치카의 분석

한편 영화연구자 키노시타 치카 교토대 인간·환경연구과 교수(표상문화론)⁵²⁾는 늘 “취향을 공유하는 남성 비평가와 영화 작가, 배우 또는 힙합 아티스트들과 뭉쳐있는 것처럼” 보일 수도 있는 미야케에 대해 의외의 해석을 내놓는다. “이런 이미지가 작품세계와 동성 사회성을 증폭시키지만 그렇다고 이런 작가 이미지와 작품세계 사이에 당연히 있어야 할 경계선을 의도적으로 얼버무려봤자 미야케의 동성 사회성은 남성끼리의 친밀감과 여성의 부재(혹은 희박함)의 의미로 부재나 불가시성 자체가 차별이 될 수 있음을 인정하더라도 여성혐오나 여성의 소유와 교환에 대한 가부장제적 지향성 같은 노골적인 성차별은 아니라고 강조”했다.⁵³⁾

『유리카』 미야케 쇼 특집에 게재된 「영화신체의 진화-미야케 쇼에 있어서의 접촉에 관하여」라는 글에서 키노시타는 여성을 중심으로 한 젠더화된 신체에 초점을 맞춰 그의 필모그래

51) 야마구치현 야마구치시 아트센터가 개최하는 워크숍에 진행자로 참가중인 대학 신입생 메메(이토 호노카)는 현지를 돌아다니면서 어떤 식물이 자라고 있는지 조사하고 채취한 식물의 DNA를 추출해 도감을 만든다는 행사 취지에 따라 중학교 3학년 타케(쿠리바야시 다이스케), 순(야스미즈 류타로)과 함께 숲속을 ‘탐험’한다. 여정이 이어질수록 메메를 향한 순의 마음도 커져만 간다.

52) 1971년 도쿄출생. 도쿄대 대학원 종합문화연구과(표상문화론) 석사과정을 거쳐 시카고대 대학원 영화미디어학과·동아시아언어문명학과에서 박사학위를 취득했다. 2016년 호세이대출판국에서 출간한 저서 『미조구치겐지론 영화의 미학과 정치학』으로 문부과학성이 주는 예술선장신인상을 수상했다.

53) 木下千花, 「映画身体の進化：三宅唱における接触をめぐって(特集 三宅唱)」, 『ユリイカ』, 54卷14号, 197쪽.

피에 시대구분을 제안한다. 첫 단편영화인 〈1999〉(1999)부터 첫 장편 영화인 〈굿 포 낫씽〉, 〈플레이백〉, 〈THE COCKPIT〉까지의 “1기”는 기본적으로 남성을 성원으로 하는 집단 내부에서의 친밀감이나 어긋남을 중심으로 하고 있으므로 딱히 ‘호모소셜(homosocial)기’라고 이름 붙이지는 않는다. 배우 이시바시 시즈카⁵⁴⁾에 의해 주도되는 “2기”는 〈밀사와 파수꾼〉에 들어오면서 동성 사회성이 ‘공존’의 단계로 들어오고, 〈너의 새는 노래할 수 있어〉에 이르러서는 완성형을 보여주는 한편, 이것이 (이시바시가 출연하지는 않지만) 〈와일드투어〉에서 마무리된다. 바로 이렇게 두 사람의 남성과 한 사람의 여성으로 구성된 삼각관계를 기본구조로 하는 시기를 키노시타는 “호모소셜기”라고도 부르고 있다. 〈너의 눈을 들여다보면〉이 물꼬를 튼 “3기”는 현재로서는 꼭 젠더화, 혹은 성화(性化)되지 않은 신체와 그에 근거한 주체 = 주관성과 사랑 본연의 자세를 제시한다고 이해한다. ⁵⁵⁾

그리하여 키노시타가 도달하는 것은 〈너의 눈을 들여다보면〉이 열어젖힌 새로운 지평이다. 일단 케이코는 프로 복서이므로 글로브라는 완충재를 통해 사람들과 치고받는, 역설적으로 ‘비접촉 격투기’에 종사한다. 경기나 연습, 옷을 갈아입기 위해 살갓을 노출시키지만, 신체가 젠더화된 성적인 대상으로서 전시되는 일은 없다. 무엇보다 케이코는 작품의 주인공이며 이야기상 관객의 정서에서 중심적 위치에 있다. 또한 키노시타가 주목하는 것은 나(우리) - 귀가 들리는 것을 전제로 만들어진 영화의 관객 - 영화음향이 어떻게 주인공의 주관과 이어지는가이다. 예컨대 체육관에서의 연습광경에서는 샌드백을 치는 음과 코치의 목소리, 인사 등을 들을 수 있다. 그러나 화면상의 등장인물, 케이코는 청각장애 때문에 이 모든 소리가 들리지 않는다. 그런데 시력만큼은 두드러져 그녀의 의사나 생각은 필담이나 수화, 그리고 자막에 의해 다른 등장인물과 관객 모두에게 전해진다. 아울러 키노시타는 〈너의 눈을 들여다보면〉에서 큰길에서 체육관이 있는 골목으로 내려오는 계단을 쭉 따라가는 롱 쇼트가 반복되고 있음을 언급한다. 계단의 입구가 화면의 중심을 차지하고 미야케의 쇼트에서 중심점의 결정적으로 중요성의 증거가 되는 구도인데 여기서 낯선 행인과 부딪히며 접촉을 해버린 케이코는 사과하라며 욕하는 소리를 듣지만 대응하지 않고 도망쳐온다. 키노시타는 바로 이 지점에서 케이코를 중심으로 한 이 영화의 지각과 신체의 편성 중에서 만져지는 것이 케이코의 취약성을 끌어내는 계기가 되고 있음을 언급하면서 미야케의 진화가 현재진행형임을 강조했다.

54) 1994년 도쿄 출생. 4세 때부터 발레를 시작, 15세 때 발레스쿨에 입학하기 위해 캐나다로 건너갔다. 이후 영화데뷔 직전까지 무용가로 생활했으며 미야케와는 〈밀사와 파수꾼〉, 〈너의 새는 노래할 수 있어〉 등의 작품을 함께했다.

55) 앞의 글, 196쪽.

6. 나가며: 그럼에도, 멈추지 않기

개인적으로 선호하는 배우 아베 사다오가 15년 전 주연한 〈울지 않아〉⁵⁶⁾라는 쿠도 칸쿠로 오리지널 시나리오의 코미디영화가 있다. 도쿄 번두리 상점가에서 반찬가게를 하고있는 주인공 유타는 “궁극의 팔방미인”이라 불리며 온 동네의 굶은일을 도맡는다. 사람들은 항상 미안해하면서 곤란한 문제가 생길 때마다 2대 점주인 유타의 가게 “데리카의 야마짱”문을 두드린다. 더러 ‘저 정도까지 해도 괜찮을까’ 싶을 정도로 사람들을 돕지만 딱히 어떤 보답도 받지 않는 유타는 입버릇처럼 말한다. “좋아서 하고 있으니깐요. (好きでやっていますから°)”

허나 필자조차 걱정을 접을 수 없었던 것은 “천만예요”보다 좀 더 강한 의미의 관용구로 종종 사용되는, 이 말이 종종 악용되기도 하는 상황 때문이었다.

모두에 이미 언급했다시피 1세기 넘는 역사를 가지고 1950년대에 이미 황금시대를 맞이한 적 있는 일본 영화는 공공재로 인식된 적이 없다. 38년 전 〈란〉(1985)으로 아시아인 최초의 아카데미 감독상 수상자가 되었던 구로사와 아키라가 가족들에게 빚을 남겨놓고 생을 마쳤다는 일본 영화계의 공공연한 사실에서도 알 수 있듯 모든 문제가 극단적으로 개인화된다. “좋아서 하고” 있는 영화라는 이야기다. 그리고 이런저런 제도적·근본적 변화를 요구하는 목소리가 높아질 때마다 어김없이 이 말은 질문이 되어 돌아온다. “좋아서 하고 있는 거잖아요?”라고.

어엿한 산업의 기반이 되며 공공재로서의 역할 또한 수행하는 존재가 될 수 없는 현실, 그렇다 보니 영화에 대한 논의는 실기교육과 이론교육이 거의 분리되어 있는 현실에서 대부분의 이론 연구자는 “문화,” “환경,” “표현,” “표상” 등 애매한 단어들을 조합한 이름의, 과거 “문학부”였던 학부·학과·전공에 적을 걸어들 수밖에 없고, 따라서 이론적 에세이나 제작 현장과 상호 작용하는 평론이나 작가 연구도 개인적 취향, 혹은 과외활동의 범주에 머물러있을 수밖에 없다. 몇몇 문예지가 저널의 역할을 대신하고 있다고는 하나 연구소의 설립과 운영, 그리고 학술교류에 기초한 담론의 형성에는 부족하다. 더욱이 최근에는 과거 종종 있었던 매체를 무대로 한 평론가, 이론가들 사이의 논쟁⁵⁷⁾도 이미 사라진 지 오래니까.

그럼에도 불구하고 ‘길 없는 길’에서 앞으로 나아가는 걸음이 이어지는 이유는 오히려 ‘극장이 모든 작품을 수용해 줄 수도 없는 상황임에도 일본 영화는 지나치게 많이 만들어지는 감이 있다’라는 푸념이 무색하리만치 열정을 불태우고 있는 창작자들과 가까이 있는 그 주변에서 다양한 풀뿌리 활동을 통해 여전히 명목을 이어가고 있는, 또한 그 가운데서 하나둘씩 나타나 주는 귀하고 감사한 평론가와 연구자들이다. 막연하나마, 그들이 걸음에 좀 더 힘이 실리기를 기대할 따름이다.

56) 2009년 11월 14일 개봉. 일본의 대표적 메이저 스튜디오인 토호가 배급을 담당해 13억 5천만 엔의 흥행 수익을 올렸다. 一般社団法人日本映画製作者連盟, 「2009年(平成21年)興行収入10億円以上番組」, 令和22年 1月 (https://www.eiren.org/toukei/img/eiren_kosyu/data_2009.pdf 검색일: 2024년 8월 4일)

57) 그중 필자에게 가장 큰 영향을 주었던 것은 1987년 나츠메 소세키의 장편소설 『마음』의 해석을 놓고 소장파 평론가이던(당시) 고모리 요이치 세이조대 문예학부 교수와 평단의 원로였던 미요시 유키오 도쿄대 명예교수가 벌인 논쟁이다.

참고 자료

국내 문헌

홍상현. “‘과정’ 아닌 ‘결과’로써의 고독 제69회 칸 영화제 주목할 만한 시선 부문 심사위원장 수상작 〈하모니움〉 후카다 코지 감독”. 『코아르』. 2022년 9월 16일. (<https://www.ccoart.com/news/articleView.html?idxno=3560>)

홍상현. “일본 청춘학원멜로 ‘클리셰’를 박살낸 ‘웃기는 호러’의 탄생 영화 〈고스트마스터〉 폴 영 감독”. 『뉴스톱』. 2019년 6월 27일. (<https://www.newstof.com/news/articleView.html?idxno=1693>)

영어 문헌

Anne Dufourmantelle Jacques Derrida. translated by Rachel Bowlby. *Of Hospitality*. California: Stanford University Press, 2000.

Jiirgen Habermas. translated by Thomas Burger (with the assistance of Frederick Lawrence). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Massachusetts : MIT Press, 1991.

Timothy Corrigan. *A short guide to writing about film*. New York : Longman, 1994.

기타 외국어 문헌(50음도 순)

今井瞳良. 「団地映画音響論－『クロユリ団地』の境界を越える音」. 『映画研究』(12号). 2017年. 日本映画学会. pp. 26-43.

今村太平. 『漫画映画論』. 第一芸文社, 1941.

川勝麻里. 「『天空の城ラピュタ』の漫画技法－宮崎駿の手塚治虫批判とジャパニメーションの時代」. 『映画研究』(5号). 2010年. 日本映画学会. pp. 88-107.

木下千花. 「映画身体の進化：三宅唱における接触をめぐる(特集 三宅唱)」. 『ユリイカ』, 54卷14号, pp. 195-206.

佐々木敦. 「ヒューマニズムについて：実験劇映画作家としての深田晃司(小特集 LOVE LIFE)」. 『文學界』. 76卷10号. 2022年10月. pp. 260-267.

杉山平一. 『今村太平：孤高独創の映像評論家』. 리프로포트, 1990.

富田美香共編著. 『山田洋次映画を創る 立命館大学・山田塾の軌跡』 新日本出版社, 2011年.

コミュニティシネマセンター. 『映画上映活動年鑑2022』, 一般社団法人コミュニティシネマセンター, 2023.

蓮實重彦. 「映画時評(50)この壮大な反復の実験からは貴重な差異が生まれ落ち`スクリーンをまばゆく占拠する：三宅唱監督『Playback』」, 『群像』, 68卷2号, 2013年2月. pp. 348-350.

樋口泰人. 「目覚めよ死者たち(特集 三宅唱)」. 『ユリイカ』. 54卷14号. pp. 74-78.

渡邊大輔. 「公共性のゆくえと『無人の世界』の到来：深田晃司論」, 『文學界』, 71卷7号, 2017年7月. pp. 182-198.

인터넷사이트

국가법령정보센터 홈페이지 (<https://www.law.go.kr>)

중앙대첨단영상대학원 홈페이지. (<https://gsaim.cau.ac.kr>)

一般社団法人日本映画製作者連盟 (<https://www.eiren.org>)

国立研究開発法人科学技術振興機構 (<https://researchmap.jp/ri-sa>)

国立国会図書館 (<https://www.ndl.go.jp>)

全国映画教育協議会 (<https://jfsa.jp>)

日本学術会議 (<https://www.scj.go.jp/ja/gakkai/G02252.html>.)

『本気のしるし』 (<https://www.nagoyatv.com/honki/intro/>)

文部科学省 (<https://www.mext.go.jp>)

지아장커(賈樟柯) 영화에 대한 한국과 중국어권 연구 一瞥

조영현

서울여자대학교 중어중문학과

혹자는 지아장커 감독의 등장을 이렇게 묘사했다. 1998년 16mm 필름으로 한 달이라는 짧은 시간에 제작한 ‘아마추어’ 감독의 첫 작품이 ‘아주 조용하게, 아주 거친 형태로 세상에 나왔지만’, 《소무(小武)》는 “고요한 곳에서 천둥소리를 듣는(於無聲處聽驚雷, 루쉰의 시 〈無題〉의 한 구절)” 것처럼, 베를린영화제에서 “아시아 영화계에 번개처럼 눈 부신 희망의 빛”(울리히 그레이그)이라는 찬사를 받으며, “중국의 영화 역사가 시작된 이래로, 현재 살아가고 있는 중국인의 숨결을 이렇게 진솔하게 표현한 영화는 없었다”는 점에서 중국 영화의 어제와 오늘을 가르는 이정표가 되었다는 것이다.¹⁾ 그리고 이렇게 등장한 지아장커와 그의 창작歷程에 대해, 장 미셸 프로동은 “영화 예술의 최전선에 있는 감독으로 다큐멘터리와 극영화 기법을 효과적으로 사용하고, 둘 사이의 경계를 초월한”, “가장 대담한 현대 영화의 창작자이자 최신 기술과 미학에 공헌한 인물”, “오늘날 세계의 가장 큰 변화——14억 중국 인구가 겪은 격변기에 대한 가장 훌륭한 증인”이라는 찬사를 보내고 있다.²⁾ 마이클 베리는 심지어 “영화 제작자일 뿐만 아니라 공공 지식인(public intellectual)이자 진정한 사상가(real thinker)”라고까지 극찬하며, 자아장커의 명석함과 예리함(clarity and sharpness)을 언급하고 있다.³⁾

이런 정도까지는 아닐지라도, 한국에서의 지아장커 영화에 대한 수용과 평가도 상당히 기대에 찬 모습들로 시작되었다. 특히, 한국에서는 답답한 중국 사회의 현실과 그 속에서 살아가는 사람들의 삶을 인내를 갖고 길게 응시하는 지아장커의 작품⁴⁾에 보다 더 적극적인 의미 부여를 하며 수용한 것으로 보인다. 기존의 5세대 감독들을 부정하면서 등장한 지아장커의 작품들은 독립영화의 적극적인 의미——“주류에 대한 도전과 지배 이데올로기에 대한 대안으로서의 목소리를 제공”——과 함께, 중국의 “지배 정치권력에 대한 도전과 저항으로서의 지하영화(underground

- 1) 西西佛, 〈“蹲”在中國——《小武》所啓示的中國現代性〉, 《21世紀中國文化地圖·第二卷》(朱大可, 張閱 主編, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2004.5), 75쪽. 물론 《小武》가 첫 작품은 아니지만, 감독의 존재를 세상에 알려진 작품이라는 측면에서 이렇게 언급한 것이라고 추정된다.
- 2) 讓-米歇爾·付東, 《賈樟柯的世界》(桂林: 廣西師範大學出版社, 2021), 2~3쪽(?).
- 3) Yongli Li, Michael Berry. “Writing Trauma From Translation to Oral History, an Interview with Michael Berry”. *Chinese Literature Today*, 2020, 9(01): 87쪽.
- 4) “사람들의 시청각 기관이 초 단위로 변화하는 데 익숙한 오늘날, 카메라가 대면하는 궁극적인 대상, 즉 우리와 같거나 다른 사람들을 인내심을 가지고 응시할 수 있는 사람이 있을까?” 賈樟柯, 〈我的焦点〉, 《賈想 1996-2008: 賈樟柯電影手記》(北京: 北京大學出版社, 2009), 17쪽. 이 글은 원래 《今日先鋒》(1997년 5期)에 실린 것이다.

cinema)와 동일시되고 표현과 비판의 자유라는 민주의 원칙, 아니 최소한의 예술 창조의 원칙에 대한 견지를 의미”하는 것으로 수용되었다.⁵⁾ 물론 이러한 인식에는 현실을 담아내는 방식에 대한 매료도 있었을 것이다.

영화 『샤오우』의 가장 눈에 띄는 특징은 영화 속의 연기자들이 비전문 배우라는 점, 조명의 사용을 절제하고 주로 자연광을 이용하여 거칠고 투박한 느낌을 준다는 점 등이다. 전후 이탈리아의 네오리얼리즘 영화를 연상케 하는 영화적 기법의 선택은 당대 중국을 살아가는 중국인의 모습을 그려내려 했던 지아장커의 의도에서 비롯된다.⁶⁾

단편 <샤오산의 귀가(小山回家: 1995)> 이후 첫 장편 <소무(小武: 1998)>는 중국 영화의 새로운 시작이었다. 물론 그것은 어쩌면 일찍이 유럽의 영화들이 모두 시도했던 일들일 수도 있다. 거기에는 비토리오 데시카나 릭 브레송의 냄새가 배어 있다. 하지만 이데올로기 혹은 상업성만이 지배하던 중국 영화에 있어서 <소무>는 새로운 발견이었다. 오늘날 수많은 중국 영화가 다큐멘터리의 길을 걷게 된 것은 지아장커에게서 비롯된 것이라 해도 과언이 아니다. 그는 그렇게 시인 고정희의 노래와는 달리 “여백을 남기지 않고 사라지는 것”들을 기록하기 시작했다. 그것은 시대의 스타일이 되었다. 그 자신이 ‘여백’이 되었다.⁷⁾

한국의 초기 연구들은 이렇듯 현실을 있는 그대로 담아내려는 태도, 즉 “중국 사회의 하층인(sub)과 타자(altern), 즉 서발턴(subaltern)과 사라져 가는 공간과 시간, 사라져 가는 기억과 풍경들을 기록”⁸⁾하는 것에 공감하면서, 큰 틀에서 보면, 리얼리즘의 층위에서 진행되었다.

하지만 이후 다양한 연구자들이 참여하면서, 현재 다채로운 성과들이 축적되고 있다. 중국 사회의 급속한 변화와 그에 따른 곤혹감을 ‘공간 상실’로 읽어내는 연구⁹⁾, 지아장커 영화의 변화 조짐을 예리하게 잡아낸 연구¹⁰⁾, 세월의 흐름에 따라 중국인들이 잃어버린 전통적 가치를 포착한 연구¹¹⁾, 영화 속 문자들을 분석한 연구¹²⁾, 디지털 테크놀로지로 읽어내는 느낌의 미학 연

5) 임대근, <제6세대: 중국 영화의 성찰과 도전>, 《中國文學研究》第25輯(2002.12), 127쪽.

6) 유경철, <지아장커(賈樟柯)의 《샤오우(小武)》 읽기—현실과 욕망의 ‘격차’에 관하여>, 韓國中國學會, 《中國學報》第52輯(2005.12), 208쪽. 지아장커의 초기 영화 속에 대중가요가 어떻게 활용되었는지를 잘 보여주는 논문이라는 점에서 주목할 만하다.

7) 임대근, <지아장커(賈樟柯): 육체와 자본이 결정하는 ‘중국적’ 존재에 대한 탐구>, 《오늘의 문예비평》2009년 가을(2009.8), 201쪽

8) 유세중, 《지아장커, 세계의 그늘을 비추는 거울: 샤오우에서 천주정까지 지아장커 영화의 리얼리즘》(서울: 봄날의박씨, 2018), 182쪽. 이 책은 지아장커 작품들을 ‘허무 리얼리즘’, ‘렘브란트 리얼리즘’, ‘황토 리얼리즘’, ‘도시 리얼리즘’ 등의 개념으로 분석하고 있다. 조혜영의 <寫實의 시인, 영화의 “民工” 지아장커가 그린 중국의 현대화—「小山回家」, 「小武」, 「站台」, 「任逍遙」, 「世界」에 대한 작가론적 고찰>(《중국학연구》 36집, 2006.6), 혹은 박민수의 <자본주의의 폭력과 진화에 대한 성찰: 지아장커의 <천주정>을 중심으로>(《동북아문화연구》 제53집, 2017)도 같은 층위에서 이루어진 논문이다.

9) 정병언, <공간의 자본화와 장소상실: 지아장커의 <소무>, <세계>, 그리고 <스틸라이프>>, 《문학과 영상》 2011 여름(2011.6) 참조.

10) 이정훈의 두 편의 <자장커(賈樟柯) 영화의 궤적과 《天注定》의 새로운 시도>(《中國語文學誌》 第60輯. 2017.9), <《山河故人》의 새로운 인물형상과 자장커의 ‘변신’>(《中國現代文學》 第83號, 2017.10) 참조.

구¹³), 그 밖의 공간 연구들¹⁴) 등을 들 수 있다. 특히, 사운드 분석 연구¹⁵), 미디어스케이프의 시각으로 지아장커 영화 속 경관들의 의미를 풀어내는 연구¹⁶), 그리고 기존의 리얼리즘 범주에서 벗어나는 연구들, 예컨대 매직 리얼리즘의 시각¹⁷)이나 데페이즈망(dépaysement)으로 초현실주의를 강조하는 연구¹⁸)는 향후 연구 방향과 관련하여 주목할 만하다.

중국의 최근 연구들

한국과 마찬가지로 초기에는 지아장커 영화들은 현실을 있는 그대로 꾸밈없이 포착하여 일상 생활에서 발생하는 사회적 문제들을 영상으로 보여주었던 네오리얼리즘[新現實主義]이라는 범주에서 많이 다루어졌다. 기존의 영화 서사 방식에 대한 전복(인과 관계가 약한 스토리 전개, 열린 결말, ‘갈등-해결’이라는 드라마적 패턴 타파 등), 5세대의 거창한 서사 표현방식을 벗어나 소소한 개인적 서사 채택, 비전문 배우와 방언의 사용 등을 지아장커 영화의 특징으로 꼽았다.¹⁹)

그러나 최근 중국에서도 지아장커 영화에 대한 다양한 독해들이 이루어지고 있다. 특히, 《東》(2006), 《스틸 라이프》(2006), 《無用》(2007)이 출품된 시점을 전후하여, 지아장커 영화 이해에 작은 변화들이 나타나기 시작한 것으로 보인다.

최근에 지아장커 영화연구 관련 자료들 개괄적으로 살펴보는 글이 한 편 발표되었다. 논자는 먼저 當代 역사 기억과 문화 傳寫[書寫]에 대한 연구들을 나열하며, 격변기 중국 현실을 담아낸 지아장커 영화가 섬세하고 풍부하게 과거에 대한 추억과 사유를 불러일으킨다고 지적한다. 이어서 《世界》와 《스틸 라이프》를 중심으로, 도시 공간의 변화와 사람들 간의 충돌 양상을 다룬 자료들을 살펴본다. 세 번째로 記事性[紀實性] 미학 형식 관련 논의를 통해, 이 형식이 자장가

-
- 11) 박민수, 〈잃어버린 시간에 대한 성찰—〈山河故人〉과 〈江湖兒女〉를 중심으로〉, 《中國學》 第77輯(2021.12.31.) 참조.
 - 12) 이두야(李杜若)·심은진, 〈지아장커의 〈小武〉에 나타난 문자 분석〉, 《영상문화콘텐츠연구》 21집(2020.10) 참조.
 - 13) 이선주, 〈디지털 슬로우 시네마: 페드로 코스타와 지아장커의 경우〉, 《한국예술연구》 제19호(2018.3)
 - 14) 왕경이·정태수의 〈앙리 르페브르의 ‘인간학적 공간담론’을 통해 본 지아장커의 영화에 재현된 몸과 공간의 상호성〉(《반영과 재현》 통권 1호, 2021.5), 〈앙리 르페브르의 정치적 공간담론을 통해 본 지아장커 영화 속 공간의 정치적 함의〉(《아시아영화연구》 14권 2호, 2021.7), 〈앙리 르페브르의 ‘사회적 공간이론’을 통해 본 지아장커 영화에 재현된 사회적 공간〉(《현대영화연구》 Vol. 43, 2021) 참조
 - 15) 지아장커 영화 연구 영역에서, 서대정의 〈〈스틸 라이프〉의 사운드 분석을 통한 지아장커의 드라마투르기 연구〉(《동북아문화연구》 제53집, 2017)는 사운드 연구의 모범적 사례를 보여준다는 점에서 주목할 필요가 있다. 그 밖에 관련 연구로는 윤성혜·이원덕의 〈지아장커 감독의 영화 사운드 분석: 영화 〈친주정〉, 〈소무〉를 중심으로〉(《씨네포럼》 제33호, 2019.8), 평밍밍·이효인의 〈지아장커 영화의 리얼리즘 사운드 연구〉(《현대영화연구》 Vol. 44, 2021)가 있다.
 - 16) 이승빈·신지연, 〈지아장커 영화의 경관, 지아장커 영화라는 경관—영화적 경관의 활용과 문화정치〉, 《대중서사연구》 제29권 3호(2023) 참조.
 - 17) 신정범, 〈‘경이로운 현실’의 마술적 사실주의 〈스틸 라이프〉〉, 《영화연구》 40호(2009.6) 참조.
 - 18) 문관규, 〈지아장커 영화에 나타난 데페이즈망(dépaysement) 층위와 영화적 미장아빔(cinematic mise-en-abyme)의 함의〉, 《아시아영화연구》 12권 2호(2019.7) 참조.
 - 19) 劉蕊, 〈賈樟柯電影的新現實主義敘事風格〉, 《蘭州商學院學報》 23卷 1期(2007.2.20.), 121 ~ 123쪽 참조.

영화의 중요한 연역 방식과 상징적인 기호가 되었다고 역설한다. 마지막으로, 《24시티》와 《海上传奇》에 대한 이해를 예로 들며, 포스트 사회주의 혹은 신자유주의 사회를 진실하게 재현했다고 인식하는 경향의 위험성(“오리엔탈리즘 담론”)을 지적한다.²⁰⁾

이 글은 결국 지아장커 영화들 속 ‘중국’의 모습에 기초해 지금 현실의 중국을 타자화하고, ‘상상의 중국’을 구축해서는 안 된다는 점을 강조하는 것으로 볼 수 있다. 이러한 변화에는 지아장커 영화가 현실을 있는 그대로 기록한 것이 아니라, 감독의 창작 사유를 거치며 구성된 것이 라는 점에 입각한 논점으로 보인다.

여기서 지아장커의 영화 창작에 관한 견해들을 다시 살펴볼 필요가 있다.

“그렇다. 많은 사람이 내 영화를 다큐멘터리로 생각하지만, 나는 그렇게 생각하지 않는다. 내가 왜 데시가 감독을 좋아하느냐 하면, 데시카는 현실이라는 것을 통해 시점의 의미를 찾아 내기 때문이다. 나는 바로 현실에서 초현실적인 것과 추상적인 것을 찾으려 한다. ... (중략)...

예를 들어 소무가 형광등을 만지고 있을 때 형광등이 깜박깜박하는데, 그런 현상을 중국에서 실제로 많이 볼 수 있다. 전압이 약해서 어떨 때는 불을 켜려고 해도 안 켜지고 몇 번 불이 번쩍번쩍하는 순간이 있다. 우리가 그런 것에 관심을 가지지 않으면 그냥 생활 속 평범한 일일 뿐 아무것도 아니다. 그런데 그걸 계속 끊임없이 바라보고 있으면, 불빛의 변화와 사람들이 계속 돌리는 동작들이, 아주 초현실적으로 보인다. 나는 현실 생활 속에서 초현실주의적이거나 표현주의적인 요소들을 바라보는 순간을 좋아한다. 이것은, 없는 것을 만들어서 다른 사람들에게 강요하는 것이 아니라, 아주 자연스럽게 평범하게 볼 수 있는 일을 단지 확대하거나 강조했을 뿐이다. 어떤 사람은 꿈속의 일을 찍어야 한다고 생각한다. 그렇지만 나는 꿈꾼 내용을 찍는 일은 별로라고 생각한다. 꿈은 꿈일 뿐이다. 하지만 어떤 사람들은 직접 바로 초현실주의적인 그림을 그리기도 한다. 묘사하는 방법은 다양하다고 생각한다. 소무한테 방독면을 씌워서 길거리를 걸어 다니게 한다면, 이것만으로도 아주 간단하게 초현실주의적인 모습을 보여줄 수 있다. 실제로는 그런 사람이 없으니까. 하지만 나는 그런 방법을 선택하지 않을 것이다. 내가 좋아하는 방식은 일상적으로 자연스럽게 볼 수 있는 것, 즉 현실을 대상으로 그 안에 있는 추상적 부분과 표현주의적 요소들을 찾아내는 것이다. 거기엔 항상 뿌리가 있다.”²¹⁾

폴란드 출신 크쥐시토프 키에슬로프스키(Krzysztof Kieślowski) 감독의 말에 감명을 받은 적이 있습니다. 수많은 다큐멘터리를 제작했던 그가 홀연히 “카메라가 현실에 가까워질수록 허위에 가까워질 가능성이 높다”라고 말했습니다. 다큐멘터리 기술로 만들어 내는 진실이란 것은 현실 질서 속의 진실을 가릴 가능성이 큼니다. 방언, 비전문 배우, 實景, 동시 녹음, 롱 테이크는 진실 자체를 표현하지 않으며, 누군가가 그런 요소들을 사용한 환각

20) 王育涵, 〈超越他者的鏡像——賈樟柯電影研究〉, 《電影文學》 2024年 第11期(2024.6.1.).

21) 현실문화연구 편집부 편, 《지아장커, 중국 영화의 미래》(서울: 현실문화연구, 2002), 122~123쪽. 원래 《키노》 1999년 11월에 실린 글이다.

제를 배합하여 당신을 거짓 세계에서 해매게 할 수 있습니다. 사실 영화 속 진실은 어느 구체적이고도 국지적인 순간에 존재하지 않으며, 진실은 구조가 연결되는 곳, 즉 기승전결 중의 필진한 이유와 흡잡을 데 없는 內心의 근거, 서사 패턴이 해체된 후에도 여전히 우리를 납득시키는 현실 질서에서만 존재합니다.

저에게 있어, 모든 다큐멘터리 방식은 제가 내적으로 경험한 진실 세계를 묘사하기 위한 것입니다. 우리는 진실 자체에 거의 접근할 수 없으며, 영화의 의미는 단지 진실의 차원에 도달하기 위한 것이 아닙니다. 저는 진실보다는 영화 속의 진실감을 추구합니다. 왜냐하면 진실감은 미학적 차원에 있고 진실은 단지 사회학적 범주에 머물러 있다고 생각하기 때문입니다. 제 영화에서와 마찬가지로, 사회 문제를 관통하는 것은 개인의 실존적 위기인데, 궁극적으로 당신은 사회학자가 아니라 감독이기 때문입니다.²²⁾

지아장커의 논점은 중국 고전의 미학적 사유와 현실을 재현한다는 것의 의미(혹은 不可解性)를 내포하고 있다는 점에서 흥미롭다. 중국의 고전 미학 저작들은 대체로 서구의 미메시스 전통과는 다른 중국적 사유 방식으로 구상적 사유나 직각 관조 같은 방식을 강조한다. “대상 세계가 곧 일체로 연결되어 있는 전체 세계이고 전체와 부분은 同‘類’ 관계이므로, 개인의 ‘仁’적 특성을 깨달은 후 比類 直覺의 방법을 운용하여 부분으로부터 전체의 특성을 깨달을 수 있”다는 유가, “至人(聖人)이 천지와 사철 그리고 만물의 운동 변화의 리듬과 운율 속에서 직각적으로 ‘도’의 존재를 깨닫고, 천지가 독특하게 갖추고 있는 “커다란 아름다움(大美)”을 느끼게 된다는” 도가, “成‘佛’은 단지 ‘자신의 마음으로부터 眞如本性이 문득 나타나는’ 頓悟 直覺法을 통해서만 가능할 뿐”이라는 선종 등의 영향으로, “流觀”적 관조 방식을 숭상해 왔다는 것이다.²³⁾ 따라서 위의 인용문은 중국 전통 예술가들의 창작관에서 흔히 볼 수 있는 논지이기도 하지만, 다큐멘터리적 현실 재현의 층위²⁴⁾에 대한 방법론을 제기한 것으로 볼 수 있다.

지아장커 작품들을 ‘시적 리얼리즘(詩意現實主義)’으로 보는 시각들은 바로 그러한 지아장커의 논점을 따른 것이라고 할 수 있다.

22) 孙健敏 贾樟柯, 〈经验世界中的影像选择(笔谈)〉, 《賈想1996-2008: 賈樟柯電影手記》(北京: 北京大學出版社, 2009) 99~100쪽. 원래는 《今日先鋒》(2002年 第12期)에 실린 글이다.

23) 한린더(韓林德), 이찬훈 역, 《한 권으로 읽는 동양 미학: 깊은 뜻은 형상 너머에 있다》(서울: 이학사, 2012), 170~187쪽 참조. 저자는 ‘流觀’을 ‘遊目’ 또는 ‘遊觀’과 상통하는 개념으로 사용하고 있다.

24) “감각, 특히 눈으로 보는 감각을 중히 여기는 중국인들은 무엇보다도 視覺的 表象에 의하여 순간적으로 직관적인 이해를 얻으려 하였”으며, “중국인들은 개별성을 중요시한 결과 역사적, 사회적인 방면에 관해서도 특히 개별적인 사실을 중요시한다. 즉 시간적으로나 공간적으로나 아주 독특한 것이어서 다른 어떠한 것과도 바꾸어놓을 수 없는 현상에 주목한다.” 中村元 著, 金知見 譯, 《中國人の 사유방법》(서울: 까치, 1990), 33·77쪽

시적 리얼리즘(詩意現實主義)

이 용어는 1930년대 ‘프랑스 시적 리얼리즘(French poetic realism; 法國詩意現實主義)’²⁵⁾에서 가져온 것으로, 《스틸 라이프》에는 초현실적 요소도 있지만, ‘중국의 현실과 중국 인민들의 소박한 미학 정취, 중국의 주류 가치관’을 표현하고, “홍등, 폭죽, 날라리, 비파, 전족 여성 등 ‘중국의 상징’으로 가득 찬 영화들”과는 완전히 다르다는 점에서, ‘시적 리얼리즘’이라고 평가하는 것이 낫다는 관점²⁶⁾이 시초가 된 것으로 보인다.

이후 일부 논자들이 이러한 관점에 따라 논의를 진행하지만, 그 타당성 여부를 떠나, 흥미로운 부분이 있다. 바로 ‘리얼리즘’보다는 중국의 전통적 예술 사유를 계승하는 ‘시적’이라는 표현에 방점을 둔다는 점이다. 이는 지아장커의 논술에서도 나타난다.

사실 누구나 詩情[詩意]을 가지고 있습니다. 그림으로 그려내기도 하고, 노래를 불러 표현하기도 하고, 춤으로 표현하기도 하는 詩情이 없는 예술은 상상하기 어렵습니다. 최소한 詩情의 순간, 예를 들어 해가 지면 갑자기 말로 표현할 수 없는 느낌이 드는 것이 바로 詩情입니다. 누구나 그것을 포착할 수 있습니다.²⁷⁾

누리 빌게 제일란(Nuri Bilge Ceylan)의 《작은 마을(Kasaba, 1997)》은 영화 언어로 언어를 초월한 영화이다. 당신은 대사 자막을 읽고 이해할 필요가 없다. 영화의 화면만으로도 우리는 이미 감독의 세계를 이해할 수 있다. 제일란은 기후마저도 촬영해 내는 감독이다. 그 눈 내린 뒤의 추위, 눈밭에서 뛰어노는 아이들의 몸속 열기, 눈에 얼어서 마비된 두 발,

25) 1930년대 프랑스에서, “메이저 스튜디오의 몰락은 오히려 프랑스 **아트 시네마**를 촉진시키는 결과를 가져다 주었다. 독립 영화 제작자와 감독들은 이 기간에 자유롭게 영화를 만들었고 대영화사의 흥행 체인뿐만 아니라 그들의 스튜디오와 기술까지도 사용할 수 있었다. 당시 독립 영화인들 가운데 가장 널리 알려진 이브 알레그레, 마르셀 카르네, 줄리앙 뒤비비에, 장 그레미옹, 장 르노와르 등을 포함하는 한 집단은 시적 리얼리즘 학파 Poetic Realist school라는 이름으로 묶인다. …(중략)… 시적 리얼리즘 영화는 **미장센**을 강조한다. 실내 장식이나 **세팅** 그리고 **조명**에는 치밀한 주의가 기울여졌지만 …(중략)… **다큐멘터리**식의 사회적 리얼리즘이 아니라 하나의 재창조된 **리얼리즘**이다. (Poetic realism is a recreated **realism**, not the socio-realism of the **documentary**.) 이러한 견지에서 이 리얼리즘은 스튜디오를 기반으로 하는 매우 양식화한 것이다. (This stylized realism of the mise-en-scène is matched by the poetic symbolism within the **narrative**.) 예를 들어 파리의 일부분이 스튜디오 내에서 재창조되는데, 이것은 거의 비현실적인 리얼리즘이다. 미장센으로 양식화한 이 리얼리즘은 **내러티브** 내에서는 시적 상징주의와 조화를 이룬다. 내러티브는 숙명론으로 가득 차 있고, 일반적으로 남성 주인공에게는 불운한 운명이 지어져 있다. 영화의 **디제시스**는 잘 짜여져서 주인공의 분위기에서 파멸을 느낄 수 있다. …(중략)… 이 대상들은 영화 전체를 통해 영향을 주며 상당히 추상적인 상징으로 기능한다. 영화 과정의 모든 측면들이 잘 결합해 이러한 시적 리얼리즘의 분위기를 창조할 수 있었던 주된 요인은 이 영화들이 공동 작업의 결과였다는 점에 있다. 감독뿐만 아니라—매우 중요한—시나리오 작가도 있었고, 무대 감독, 조명 전문가, 영화 음악을 위한 작곡가도 있었다. …(후략)…” 수잔 헤이워드, 이영기 譯, 《영화 사전(이론과 비평)》(서울: 한나래, 2007), 411 ~ 413쪽. (강조는 원문). Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge; 2000.149 ~ 151쪽 참조.

26) 高懷勇, 〈詩意現實主義: 評《三峽好人》的質樸風格〉, 《電影評介》 2007年 22期(2007.11.23.), 48 ~ 49쪽.

27) 刘小东, 賈樟柯, 鄧馨, 王楠, 〈每个人都有贴近自己身体的艺术(对谈)〉, 賈樟柯, 《賈想1996-2008: 賈樟柯電影手記》(北京: 北京大學出版社, 2009), 221쪽. 이 글은 원래 《东方艺术》(2006年 3期)에 실렸던 것이다.

양말에서 떨어지는 물이 뜨거운 난로와 부딪히면서 피어오르는 김, 이런 것들은 이 영화의 시句이다. 나는 영화의 스토리를 따라가는 것을 좋아하지 않는다. 나에게 있어 영화를 보는 가장 큰 즐거움은 감독이 그리는 시적인 정취[詩意氛圍]를 보는 것입니다. 詩情[詩意]이 없는 영화는 나에게 칙칙한 영화이다.²⁸⁾

‘詩情[詩意]’에 대한 지아장커의 언술은 이후 관련 연구에 일정 정도 영향을 미쳤을 것이다. 예컨대, 혹자는 《샤오산의 귀가(小山回家)》에서부터 이미 리얼리즘의 “파격(破格: Invention)”이 있었음을 강조하며, “지아장커 영화는 평범하고 순수한 리얼리즘[紀實] 스타일이 아니며”, “일종의 양식화된 리얼리즘(風格化紀實: Stylistic Realism 혹은 Bardic Realism)”이고, “콜라주 스타일의 모자이크”라고 주장한다.²⁹⁾

그렇지만 대부분의 논자는 지아장커의 “시적 리얼리즘은 영화 작가가 거칠고 딱딱한 현실을 따뜻하고 시적인 어조로 표현하여 작품에서 객관성과 주관성, 記事性[紀實性]과 서정성의 완벽한 통일을 이루는 것”으로 이해하며, 보통 사람들의 고난에 찬 삶을 두 발을 딛고, 사회적 격변 속에서 겪는 개인의 운명과 기억을 드러내는 방식으로 이해한다.³⁰⁾ 사실 이런 시각에서 보면, 지아장커 영화는 ‘프랑스 시적 리얼리즘’의 계승이라기보다는 전통 중국의 예술적 사유에 입각한 ‘시적 리얼리즘’에 가깝다. 실제로 관련 연구들에서 사용되는 ‘詩意’라는 표현도 그러한 층위에서 이루어지고 있다.

景觀-공간

지아장커 영화연구에 있어서, 공간에 대한 연구도 중요한 갈래 중의 하나다. 낙후된 지방 소도시, 대도시, 江湖, 철거 현장 등 …… 이러한 공간 분석에 대한 연구도 아주 다양하게 진행되고 있지만, 최근 중국의 학술 연구에 아주 폭넓게 언급되고 있는 ‘景觀’이라는 개념을 지아장커 영화의 분석에 활용한 연구가 등장하고 있다. 여기서 한 가지 짚고 가야 할 점이 있다. 중국에서 이 ‘景觀’이라는 개념은 일반적으로 ‘landscape’의 번역어로 사용하는 경우가 많아 보이지만, 기 드보르의 《스펙터클의 사회》도 《景觀社會》로 번역되었다. 따라서, ‘Spectacle’과 ‘landscape’ 두 가지 다 ‘景觀’이라는 용어로 혼용해서 논지를 전개하는 예도 꽤 있다. 부연하자면, 중국의 영화연구 영역에서 언급되는 ‘景觀’ 개념에는 특히나 더 두 가지 개념을 다 포함하는——심지어, 스펙터클에 방점을 두는—— 것으로 이해하는 경향이 짙다. 게다가 일부 영화 연구

28) 賈樟柯, 〈遠在他鄉的故鄉〉, 《賈想Ⅱ: 賈樟柯電影手記2008-2016》(北京: 台海出版社, 2018), 95쪽. 이 글은 원래 《中國周刊》(2011年 5期)에 게재되었다.

29) 鄧雙林, 郝建, 〈詩意, 陌生化紀實與現實質感——賈樟柯的話語策略與中國語境〉, 《北京電影學院學報》 2015年 5期(2015.10.15.), 35~36쪽.

30) 鄒敏, 呂丹, 徐紅, 〈在紀實與詩意間遊走——論賈樟柯紀錄片的藝術追求〉, 《上海藝術評論》 2022年 3期(2022.6.15.), 89쪽.

자들이 사용하는 ‘경관’의 의미는 단순히 ‘스펙터클’이나 ‘랜드스케이프’에 대한 번역어에 그치는 것이 아니라, ‘景觀’이라는 단어에 대한 중국 사람들의 전통적인 이해가 함께 중첩된 함의를 갖고 있다.³¹⁾

개념적 특수성에 주의하면서, 관련 연구를 살펴보자. “지아장커가 경관이라는 일종의 시각 매개체로 자신의 독특한 경관 영상을 창조한다”라고 보는 논자는 경관 공간이 “記事[紀實]일 뿐만 아니라 표상[表徵]”으로써 “다큐멘터리적 영상 미학을 구축하고”, “의미 생산”으로써 “상징적 의미를 갖추는” 기능을 하고 있다고 보고, 다음과 같이 주장한다.

지아장커는 자신이 촬영한 영화는 반드시 기록성[文獻性]이 있어야 함을 강조함과 동시에 시대를 선택적으로 기록하면서 기록(文獻)이 짙어질 시대의 내용을 자신의 눈으로 골라낸다. 그중에서 景觀은 사회를 기록하고 정감과 사유를 표현하는 주체적 기표작용의 부호[意指符碼]가 되었으며, ‘世界’ 경관, 미디어 경관, 廢墟 경관이 자장가 영상의 대표적인 경관을 구성하고 있다. ...(후략)...³²⁾

이렇듯 감독의 주체적 현실 표상(재현)을 강조하는 논자는 “세계 공원과 이국적인 가무 공연이 본질적으로 하나의 모사본이며, 소비생산의 산물이며, 세계 소비 시대 상품의 복제적 특징을 구현했다”(《세계》)라고 지적하며, 보드리야르의 시뮬라크르 세계와 기 드보르의 ‘스펙터클’ 세계와 연결 짓는데, 결국 삶의 ‘景觀化·物化·商品化’를 읽어낸다.³³⁾ 또한 ‘미디어 경관’을 “미디어와 정치권력이 공모한 주류 이데올로기 공간”(《소무》《세계》《스틸 라이프》《천주정》)으로 읽어내고, ‘廢墟 경관’을 공간과 생산과 실천이라는 측면에서 권력의 문제와 하층민들의 고난 등의 문제를 담는 매개체로 해석한다(《스틸 라이프》).³⁴⁾

지아장커 작품들이 실제적·객관적 현실에 대한 기록이 아니라, 현실에 대한 감독의 주체적 상상의 구성물임을 강조하려는 의도는 짐작이 가지만, 그 결과로써 작품에 대한 해석은 기존의 연구 성과들을 크게 뛰어넘는다고 보기 힘들다.

다만 경관 개념을 활용한 이러한 시도가 단순히 영화 공간에 대한 이해에만 멈추는 것이 아니라, 사운드 연구에도 활용이 된다는 점에서 주의할 만하다.

31) 이러한 이해를 잘 보여주는 사례로 聶佳的〈系統作為方法：電影聲音景觀研究〉(《北京電影學院學報》2023年11期, 2023-11-25, 59~60쪽)를 꼽을 수 있다. 이 글은 원래 영화 연구에 ‘사운드스케이프’를 활용하는 방법을 논한 것이지만, 위와 같은 ‘景觀’의 범주에서, ‘사운드스케이프’의 중요한 사례로 지아장커 영화를 분석하고 있다.

32) 余月秋, 〈論影像中的景觀空間——以賈樟柯電影為例〉, 《視聽》2024年 第6期(2024.6.4.), 8쪽.

33) 위의 글, 8~9쪽 참조.

34) 위의 글, 9~11쪽 참조.

사운드스케이프(soundscape)

지아장커 영화의 사운드에 대해서, 시끄러운 현장음이나 미디어 활용, 방언 등에 입각은 연구들은 일찍부터 이루어졌다.³⁵⁾ 그렇지만 최근에는 ‘사운드스케이프(聲音景觀, 聲景)’이라는 개념으로 지아장커 영화를 분석하는 사례들도 있다.³⁶⁾ ‘聲景’ 용어가 중국 학계에서 논의된 것은 2000년 전후한 시점으로 보이지만, 지아장커 영화와 관련된 연구에서 본격적인 분석틀로 활용하는 경우는 아직은 드물다.

그 중 〈‘사운드스케이프’의 관점에서 사유하기: 지아장커 영화 사운드의 시공 구축³⁷⁾은 기드보르의 ‘스펙터클의 사회’의 의미를 더해서, ‘景觀’을 “특정 지역 공간 내의 자연생태와 인문현상이 공통으로 구성한 종합단위”³⁸⁾라고 정의하며, R. 머레이 셰이퍼(R. Murray Schafer)가 “‘景觀’의 차원을 청각으로까지 확장했을 뿐만 아니라 사운드스케이프에 다차원적 형태와 입체적인 공간 개념을 부여하여 사운드가 공간의 계층적이고 차별화된 경관으로 변하도록 했다”고 지적한다(130쪽). 이어서, 논자는 다시 미셸 시옹(Michel Chion)의 ‘추가 가치(增值; added value)’³⁹⁾을 언급하며 다음과 같이 말한다.

...(전략)...지아장커는 영화에서 시끄러운 소음을 많이 사용하는데, 사람 소리, 음악 소리, 음향 소리로 구성된 환경 소음은 현실 생활에서 실제 청각 환경과 청각 지각을 최대한 환원했다. 지아장커에게 영화 속 사운드는 내러티브 정보를 전달하거나 정감에 빠져들게 하는데 사용될 뿐만 아니라 사람들의 일상생활 환경을 구성하고 사람들의 과거 기억 속 무의식적인 사운드 경험을 짚어지게 한다. 철거를 앞둔 편양(汾阳)의 오래된 집에서 그가 듣는 낡은 노래는 실제 삶의 일부이자 物化된 청각적 기억이다. 사운드가 원래 가지고 있던 내용과 의미에서 벗어나면, 사운드의 경관 의미를 더 잘 음미할 수 있고, 사운드의 더 넓은 공간적 차원을 탐색할 수 있으며, 이는 실제로 다시 사운드스케이프의 개념에 한 걸음 더 다가서게 되는 것이다. (130~131쪽)

35) 李簡瓊, 〈賈樟柯電影的聲音美學〉, 《電影評介》 2010年 第9期(2010.5.08.) 참조. 물론 이 글 이전에도 대중가요의 활용 등 지아장커 영화의 사운드를 연구들이 상당히 있었지만, 영화의 사운드라는 주제를 명확히 다룬 연구들은 찾아보기 힘들었다. 최근 연구들 중에서 지아장커의 사운드 활용을 다양한 요소로 설명하는 논문으로는 〈賈樟柯電影的“聲音詩學”〉(王傑泓·汪弘揚, 《三峽大學學報(人文社會科學版)》 第44卷 第5期, 2022.7.8.)이 있다.

36) ‘聲音景觀’이라는 용어를 주제로 내세운 초기 연구로, 〈物性符號的喻征: 賈樟柯電影聲音景觀的混雜與本眞〉(賈佳, 《電影評介》 2022年 4期, 2022.2.28.)이 있다. 그러나 ‘聲音景觀’을 명확한 분석 개념으로 사용했다고 보기에는 다소 무리가 있다.

37) 曲瑋婷, 〈從“聲景”進入思考: 賈樟柯電影聲音的時空建構〉, 《電影文學》 2024年 第10期(2024.5.15.)

38) 저자가 聶佳的 〈系統作為方法: 電影聲音景觀研究〉(《北京電影學院學報》 2023年 11期, 2023-11-25, 60쪽)에 인용한 것이다.

39) “추가된 가치란 소리가 주어진 영상을 풍부하게 하는 정보적, 표현적 가치를 가리키는데, 그 영상을 볼 때, 혹은 보고 나서 간직한 기[18]억 속에서 그 정보나 표현이 ‘자연스럽게’ 발생하여 영상 자체에 이미 내포되었던 것처럼 믿게까지 한다. 이 때 부당하게도 소리는 영상 의미를 반복해 불필요하다는 인상마저 주는데, 사실은 온전히 소리만으로, 혹은 보이는 것과의 차이를 통해 영상에 의미를 부여하고 창조한 것이다.” 미셸 시옹, 윤경진 역, 《오디오—비전: 영화의 소리와 영상》(서울: 한나래, 2003), 18~19쪽.

따라서 논자는 사회 문화 배경과 지역의 시·공간 경험을 담아내는 매개체로서의 사운드스케이프를 통해 영화 속 시·공간을 더욱 현실감 구성하게 된다는 측면에서, 지아장커는 시끄러운 잡음과 지역 특징이 두드러지는 방언, 시공을 초월하는 대중가요 등으로 물리적 공간의 재현뿐만 아니라 심리적 공간에 대한 탐색을 보여준다고 주장한다(131쪽). 그리고 그러한 사례로서, ‘시간 감각기관’(대중가요)·‘공간 감각기관’(영화 속 장소들의 소리가 벗어날 수 없는 사람들의 정신적 ‘圍城’을 은유)으로써의 청각 기능을 논하면서, 다시 동시 녹음과 집단 기억을 환기시키는 사운드 부호, 디제틱(Diegetic) 사운드로 세분화한 분석을 보여준다.(131 ~ 134쪽).

이런 연구 역시 앞에서 다룬 ‘경관’ 관련 연구처럼, 그 결과물이 그다지 신선해 보이지 않는다. 현재 지아장커의 영화에 대한 연구가 ‘과잉 상태’라는 점도 그 원인이겠지만, 논자들의 이론적 성숙도도 문제가 된다. 의도적인지 아닌지는 분명치 않지만, 단장취의가 심하게 나타난다.

경관 개념을 어떻게 받아들이고 설정하느냐 하는 것은 논외로 하더라도, 이왕에 수용했다면 그 개념이 의도하는 바를 정확히 이해하는 것이 중요하다. 기 드보르는 《스펙타클의 사회》에서 자신이 말한 것은 ‘현대 스펙타클의 본질, 즉 무책임한 주권을 인정한(순응한) 시장 경제의 독재적 통치와 그 통치에 수반되는 정부의 새로운 기술의 총체’⁴⁰⁾임을 밝힌 바 있다. 자본주의와 시장 체제, 그런 것들이 은폐시키는 삶의 진실 문제 같은 것을 겨냥하고 했던 것이다. 기 드보르가 《스펙타클의 사회》의 첫 시작을 “그러나 확실히 기호화되는 물건보다 기호 자체가, 원본보다 복사본이, 현실보다 환상이, 본질보다 외관이 더욱 선호되는 오늘날의 시대”⁴¹⁾라는 포이에르바하의 말로 시작하는 것은 그런 현실의 문제점을 이해하고 바꾸어가자는 의도일 것이다. 그런 점에서 지아장커를 다시 읽는 것이 필요해 보인다.

결론을 대신하며

《소무》을 보면서 유학 시절 봤던 중국 모습 그대로라고 느꼈던 지라 어떤 장면이나 사운드가 특별히 다가오지 않았던 기억이 난다. 그런데 중국의 최근 연구 성과들을 검토하면서 ‘역사’나 ‘기억’이라는 단어들을 보면서 갑자기 깨달았다. ‘이미 많은 시간이 지나갔구나. 젊은 연구자들에게 그런 모습들이 있었는지도 확실치 않은 과거의 이미지 혹은 과거의 인위적인 대체물 시뮬라크라이겠구나!’ 마치 누군가가 그런 것들은 현재 중국에서 찾을 수 없는 흘러가 버린 과거의 모습이지, 현재 중국의 모습은 아니라고 외치는 것 같다. 그렇지만 자본주의보다 더 자본주의 체제라는 농담이 과하지 않을 것 같은 중국, 그 어느 때보다 강력하고 촘촘한 힘으로 대륙을 통제하는 정부! 그리고 그 권력 앞에서 여전히 항변하지 못하는 ‘소무’가 넘쳐난다.

40) Guy Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, trans. Malcolm Imrie (London : Verso, 1990), 2쪽.

41) 기 드보르, 이경숙 譯, 《스펙타클의 사회》(현실문화, 1996), 9쪽. 이 부분은 포이에르바하가 《기독교의 본질》 제2판 서문에서 한 말을 기 드보르가 인용한 것이다.

어쨌든 지아장커 영화들은 이후 신역사주의나 미시사 같은 연구 방법론에 의해 새롭게 읽혀질 것이라는 예감이 들지만, 연구 과정에서는 냉정함이 필요해 보인다. 다음은 《소무》의 명장면으로 꼽히는 부분에 대한 이해를 소개한 것이다.

영화 마지막에, 경찰이 길가에 샤오우에게 수갑을 채워 묶어두고, 우매함·호기심·냉담함이 서려 있는 중국인들의 눈초리에 강간당하도록 내버려두었을 때, 쪼그려 앉은 샤오우의 자세는 중국인들에게 가장 흔하고 가장 만족스러우면서도, 가장 마지못해 취하는 휴식 방법을 가장 잘 이미지화한 해석이다. ... 지금의 중국인 거리낌 없이 쪼그려 앉고 스스로 쪼그려 앉아 있다는 사실을 진심으로 인정한다. 그것은 더 실사구시적인 자세이며, 어쩌면 중국의 발전에 더욱 유리한 자세일 것이다. 쪼그려 앉아 있는 것은 합작을 거절한다는 것을 의미한다. 그것은 편안히 누워 있는 것처럼 저항의 희망을 포기한 것만 못한 것이고, 서 있지만 수치도 모르고 몸을 내맡기는 허위적 자세도 아니다. 쪼그려 앉는 것은 언제나 솟구칠 전조이고, 도약하기 전의 자기 통제이며, 필요에 따라 압전히 있거나 재빠르게 움직이는 것이다. 또한 공손한 모양으로 쪼그려 앉아 우롱하고, 기가 꺾인 듯 쪼그려 앉아 비웃고, 아마도 현대화를 거쳐 가는 중국에서 이것이야말로 그들의 가장 진실된 존재 방식일 것이다.⁴²⁾

100여 전, 루쉰이 제기한 ‘조리돌림’과 중국인의 모습과 관련한 서술들이 상기되는 지점이긴 하지만, 중요한 것은 지아장커의 영화다. 영화에서 위의 설명처럼 양면적인 모습, 긍정적인 모습을 본다면, 그건 억지다. 영화는 이 장면 바로 이어서, 엔딩 크레딧이 올라오기 전에 ‘이 영화는 비전문 배우가 모두 연기’ (“本片全部由非職業演員出演”)한 것이라는 자막 장면이 있다. 부끄러움에 어쩔 줄 몰라 하는 ‘샤오우’의 표정은 말할 것도 없고, ‘샤오우’의 시점 샷으로 등장하는 구경꾼들—비전문 배우들—의 자연스러운 표정에서 적극적인 요소를 본다면, 내 꿈을 투사한 것이다. 내 꿈에 대한 투사와 실제 모습에 대한 분석 중 한 가지를 분명히 선택해야 하지 않을까?

42) 西西佛, 〈“蹲”在中國——《小武》所啓示的中國現代性〉, 《21世紀中國文化地圖第二卷》(朱大可, 張閔 主編, 桂林: 廣西師範大學出版社, 2004.5), 82~83쪽