

1960년대 오시마 나기사(大島渚) 영화 속의 재일조선인 표상*

신 하 경**

(e-mail : hkshin91@sookmyung.ac.kr)

目 次

1. 서론
 2. 조선의 재발견
 - 2-1. 『잊혀진 황군』 이전
 - 2-2. 『잊혀진 황군』 과 조선 체험
 - 2-3. 조선체험과 『윤복이의 일기(ユンボギの日記)』
 3. <당사자>의식으로
 - 3-1. 『일본춘가고』
 - 3-2. 『교사형』
 - 3-3. 『돌아온 주정뱅이』
 4. 결론
-

1. 서론

2005년 발표된 이즈쓰 가즈유키(井筒和幸) 감독의 『박치기(バッチギ)』는 동년 일본아카데미 우수상, 『키네마 준포』 선정 베스트 1위에 뽑히는 등 작품성 측면에서 크게 인정받게 된다. 1968년 교토를 배경으로 교토부립 히가시 고교와 조선고 학생 사이의 갈등과 화해를 주된 갈등축으로 전개되는 이 영화는 다음의 몇 가지 측면에서 크게 주목된다.

먼저 ‘포크 크루세더스’의 노래 ‘임진강’을 주제곡으로 삽입하고 있다는 점이

* 이 연구는 2009년도 서울대 일본연구소 HK연구사업의 지원을 받아 수행되었음.

** 숙명여자대학교 일본학과 조교수

다. 38도선을 가르는 임진강이 남북 분단의 비극을 나타내고 있으며 남북통일에 대한 갈망을 애절한 멜로디로 부르는 이 노래가, 영화 속에서는 교토의 가모가와(鴨川)를 분기점으로 대립하는 일본인/재일조선인의 관계로 병치된다. 그 속에서 일본제국주의에 의해 야기된 한국의 분단역사, 재일조선인의 기원과 강제동원 등을 서술함으로써, 일본의 역사인식 문제와 <타자>에 대한 망각과 무관심이 고발된다. 그리고 그에 대한 극복 과정이 마츠야마라는 대표적 일본인(교토의 승려의 아들)이 노래를 통해 경자에게 다가간다고 하는 메저리티에 의한 마이너리티 이해로 진행된다.

둘째로 『박치기』는 메저리티가 마이너리티를 일방적으로 이해(‘임진강’)하는 것만으로는 진정한 화해는 이루어지지 않는다고 말한다. 히가시고와 조선고 학생들이 ‘박치기’하는 것, 즉 메저리티와 마이너리티가 동등한 인간으로서 정면에서 맞부딪침으로써 때리는 자도 맞는 자도 함께 고통을 느끼는 과정이 동반되어야만 서로가 서로를 이해하고 화해할 가능성이 열린다는 것이다. 이러한 인식은 2000년대 일본의 내셔널리즘적 경향이 확대되는 과정에서 북한을 마녀사냥적으로 몰아가는 사회·정치에 대한 비판이, 1968년이라는 시점, 즉 서로가 이해하기 위해 투쟁(폭력)도 불사하였던 시점을 설정함으로써 간접적으로 비판되고 있는 것이다.

셋째로 『박치기』는 무엇보다도 일본의 1968년을 배경으로 한다는 점에서 주목된다. 영화는 전편에 걸쳐 베트남 반전운동과 전공투에 의한 학원분쟁, 그 사상적 배경으로서의 모택동주의나 ‘프리섹스’ 등 기존의 가치관을 전복하려는 운동을 보여주면서, 반제국주의 운동이 ‘제3세계’의 발견과 이해로 나아가는 과정을 보여준다. 주인공 마츠야마가 경자에게 다가가는 과정과 마찬가지로 <타자>의 목소리에 응답하는 과정¹⁾은 수많은 사회제도적, 인식적 장애물을 극복해야 하는 과정이며 그 출발점을 1960년대 후반으로 보고 있다는 사실은 합당하다. 『박치기』의 제작자 씨네콰논의 대표 이봉우(李鳳宇)가 설명하듯이, 재일조선인을 다룬 기존의 영화들 『달은 어디에 떠 있는가』, 『피와 뼈』, 『GO』 등과 다른 점이 여기에 있을 것이다.²⁾

하지만 이러한 일본인과 재일조선인 사이의 갈등과 화해를 보여주는 청춘드라마는 어디까지나 현재적인 관점에서 제작된 것이라는 사실을 잊어서는 안 된다. 프랑스 문학에서 출발하여 현대사상과, 무엇보다도 1960년대 재일조선인 문제에 관여해가는 스즈키 미치히코(鈴木道彦)는 “과거 우리가 1960년대에 그토록이나 조소받고, 이해받지 못하면서 고립무원 상태에서 해 왔던 일들이, 그

1) 高橋哲哉 『戦後責任論』 講談社学術文庫, 2005년, 29쪽.

2) 이봉우 『인생은 박치기다』 씨네21북스, 2009년, 28쪽.

심각한 본질은 바뀌지 않았음에도 훨씬 가볍게 그려지는 것을 보고 나는 깜짝 놀랐다. 특히 『박치기』는 김희로 사건과 같은 1968년을 설정하면서도, 그 속에 흐르고 있는 밝은 분위기는 믿을 수 없을 정도였다”³⁾고 지적한다. 이 스크린의 지적은 1960년대 후반과 현재의 40여 년간, 재일조선(한국)인 표상을 둘러싼 근본적인 문제의 성격은 변화하지 않았음에도 불구하고 표현 방법에 있어서는 큰 차이를 보인다는 정도로 정리할 수 있을 것이다.

실로 1960년대는 재일 조선인 표상에 관하여 큰 변화가 일어난 시기라고 할 수 있다. 일본어로 쓰여진 일본문학의 조선 표상을 계보적으로 추적한 와타나베 가즈타미(渡邊一民)는 전후에서 1980년대에 이르는 재일조선인 표상을 정리하여, 1. 전후~1960년: 전전부터 연속된 재일조선인 표상, 2. 1960~1970년: 안보투쟁에서 전공투까지, 일본의 침략전쟁에 대한 비판과 제3세계에 대한 재인식, 3. 1973년 김대중 납치사건 이후 남북에 대한 인식 역전으로 시기 구분한다.⁴⁾ 즉, 1960년대는 베트남 전쟁과 한일수교(1965년)라는 국제정치, 외교적 사건 이외에도 본문에서 다룬 고마츠가와(小松川) 사건(이진우 사건)과 김희로 사건 등을 통해 전후와는 본질적으로 다른 조선 표상이 나타나는 시기인 것이다.

이 논문에서는 오시마 나기사의 1960년대 영화를 분석대상으로 한다. 이에 몇 가지 이유가 있다. 무엇보다도 오시마의 영화는, 1960년대에 ‘제3세계’로서 조선이 새롭게 인식되고 논의되어가는 과정을 <타자/당사자>라는 일관된 인식틀 속에서 지속적으로 조명한다. 또한 오시마는 당시의 정치세력들, 즉 일본 공산당이나 안보투쟁을 이끌었던 ‘전학련(전일본학생자치회총연합)’, ‘베헤렌(베트남에 평화를! 시민연합)’ 등에 때로는 찬성하고 때로는 반대하면서, 교조적인 좌파지식인과는 일정한 거리를 유지해 왔다. 따라서 좌파 지식인의 친편일률적인 조선관과는 다른 관점을 제시해 준다. 그리고 위에서 언급한 『박치기』는 오시마의 영화와 깊은 관련을 보여주고 있다는 점에서 1960년대와 현재와의 연속 관계를 확인할 수 있다.

이 논문에서는 『잊혀진 황군(忘れられた皇軍)』(1963년), 『윤복이의 일기(コンボギの日記)』(1965년), 『일본춘가고(日本春歌考)』(1967년), 『교사형(絞死刑)』, 『돌아온 주정뱅이(帰ってきたヨッパライ)』(1968년) 등 일련의 TV 다큐멘터리 및 영화를 오시마의 인식과정의 변화에 따라 <타자/당사자>라는 분석틀을 통해 살펴봄으로써 오시마 영화의 달성과 그 한계까지 조명해 보고자 한다.

3) 鈴木道彦 『越境の時——一九六〇年代と在日』集英社新書, 2007년, 245쪽.

4) 渡邊一民 『<他者>としての朝鮮、文學的考察』岩波書店, 2003년, 특히 4장과 5장에 잘 나타난다.

2. 조선의 재발견

2-1. 『잊혀진 황군』 이전

1963년 오시마 나기사는 일본국적을 취득하지 못해 일본의 사회보장 제도 밖으로 제외되어 거리에서 구걸 생활을 하는 구 일본군 조선인 상이군인의 이야기를 담은 TV 다큐멘터리 『잊혀진 황군』을 계기로 본격적으로 조선에 대한 관심을 심화해 간다. 오시마는 후일 자신의 조선에 대한 관심을 회상하면서 이러한 관심이 시작된 계기에 대해 다음과 같이 말한다. “조선인이란 것에 대한 시선, 체온 같은 것. 『청춘 잔혹 이야기(青春殘酷物語)』(1960년)에도 한국 학생혁명(4.19혁명-필자주)의 뉴스 영상을 주인공이 보는 장면을 넣었고, 『태양의 무덤(太陽の墓場)』(동년)에도 조선인이 등장한다. 내가 살았던 교토의 집 근처에 ‘조선부락’이 있었다거나, 동급생 중에도 조선인이 있었다. 내 증조부는 메이지 유신의 지사로, 정한론을 주장했던 사람이었는데, 그 사실이 어린 시절부터 머릿속 어딘가에 남아 있었다. 게다가 한국을 공격했던 사람이라고 생각하면 끔찍하기도 해서 내 속에 있는 한국에 대한 원죄의식 같은 것 때문에 나도 모르게 그 사실을 생각하게 된다”⁵⁾고 말하며, 또 다른 곳에서는 “어린 시절 교토의 서민촌에서 접하는 한국인은, 접촉하기 싫은, 옆을 지나칠 때는 빠르게 통과해 버리는 구석이 있어서, 그 사실은 거꾸로 흥미가 생겨났다. 『잊혀진 황군』도 그 때까지 내가 한국인에 대해 가지고 있던 이미지를 증폭시킨 측면이 있다”⁶⁾고 회고한다.

이 오시마의 두 가지 언급은 조선인이라고 하는 <타자>에 대한 오시마의 시선이 본질적으로 내포하는 갈등구조를 잘 표현하고 있다는 점에서 주목된다. 즉, 1932년 교토 태생인 오시마는 성장기인 전중, 전후의 시기에는 일본 사회의 하층에 편재되어 있는 조선인에 대해 일본 사회의 공통적인 시선을 공유하면서도 내적으로는 갈등(원죄의식)하고 있었다는 것, 그리고 교토부 전학련 위원장을 거치고 쇼치쿠 오후나(松竹大船)에 입사하여 20대 후반에 영화감독으로 데뷔하였을 때, 일본 사회의 기성 가치관에 반기를 드는 문제작들을 발표해 가는 과정에서 그러한 일본사회의 조선인에 대한 고정관념을 ‘역으로’ 이용해 갔던 것이다. 이하에서 밝히는 바와 같이, 1960년대의 오시마는 조선에 대한 일본사회의 <타자> 의식을 역으로 이용해 가는 과정에서 그것이 내포하는 내적 모순을 폭로하게 되고, 그 결과로서 일본인의 아이덴티티와 결부되어 있는 <당사자> 의식으로까지 확대되게 된다. 이 소설에서는 먼저 『태양의 무덤』

5) 大島渚 『大島渚1968』 青土社, 2004년, 43-44쪽.

6) 大島渚, 앞의 책, 49쪽.

에 나타나는 조선인 표상을 중심으로 분석함으로써 『잊혀진 황군』 이후로 나아가는 오시마의 입장을 살펴보고자 한다.

여기서 먼저 지적해 두지 않으면 안 되는 사실은, 오시마 영화의 조선 표상을 말할 때, 그것이 오시마의 평생에 걸친 영화적 주제인 국가권력과 성, 범죄 등의 여타 주제군과 동떨어져 생각할 수 있는 성질의 것이 아니라는 점이다. 일본 좌익의 세대간 갈등을 그린 『일본의 밤과 안개』가 1960년 안보투쟁을 배경으로 상영되고, 그것이 우익에 의한 아사누마 사회당 당수 암살사건이 발생하는 과정에서 상영이 중지되었다는 일례에서도 알 수 있듯이, 오시마의 영화들은 당시 일본의 사회적 조건과 밀접한 관계를 맺고 있으며, 오시마 자신도 ‘사회참여’적인 혹은 사회적 여론을 선도하는 역할을 적극적으로 담당해 갔다. 즉 오시마의 조선 표상은 1960년적 투쟁의 과정에서 시작되는 것이다.

1960년 오시마의 데뷔작인 『사랑과 희망의 거리(愛と希望の街)』가 부르조아 계급과 프롤레타리아 계급 사이의 화해할 수 없는 격차와 “소외된 인간상황에 대한 무지를 규탄”⁷⁾하는 영화로 높은 평가를 받은 이후, 제2작인 『청춘 잔혹 이야기』는 당시에 유행하던 ‘태양족 영화’⁸⁾와는 다르게 청춘 군상이 성과 폭력으로 비뚤어져 가는 상황을 그리면서도 그 원인이 시대 상황적 폐쇄성에 있음을 지적하면서, “지금의 상황이 이토록이나 어둡다, 무겁다, 질식하겠다는 것 자체를 표현하는”⁹⁾ 영화로 제작된다. 비정치적인 남녀 주인공이 범죄와 파멸로 나아갈 수밖에 없는 시대적 분위기의 폐쇄성과 그에 대한 저항으로서 일본의 안보투쟁이 그려지고, 그 하나의 성공 사례로서 한국의 4·19 혁명에 대한 뉴스 영상이 삽입되는 것이다.

『청춘 잔혹 이야기』에 처음으로 등장하는 오시마의 조선 표상은 일본의 1960년적 시대상황의 폐쇄성, 혹은 저항의 폭발성을 보충하는 단편일 뿐 영화 전체적으로는 큰 의미를 지니지는 못한다. 하지만 연이어 제작된 『태양의 무덤』에서부터 오시마의 조선 인식이 본격적으로 나타나기 시작한다.

『태양의 무덤』은 『청춘 잔혹 이야기』의 흥행 성공에 따라 그 속편의 성격으로 제작된다. 이 영화는 60년 6월 안보투쟁이 실패로 돌아간 후 7월부터 촬영되어 8월에 개봉한다. 오사카의 가마가사키(釜ヶ崎)라는 일본의 대표적인 슬럼가를 배경으로 야쿠자 조직의 암투 과정에서 표출되는 최하층 노동자의 비참한 상황과 그들의 삶에 대한 에너지를 묘사하는 이 영화에 대해, 오시마는

7) 松田政男「同時代者としての大島渚」『世界の映画作家6大島渚』キネマ旬報社, 1970년, 50쪽.

8) 이시하라 신타로(石原慎太郎)의 아쿠타가와상 수상작 『태양의 계절(太陽の季節)』을 계기로 시작된 ‘태양족’ 붐에 편승한 영화군. 이시하라 유지로(石原裕次郎)의 데뷔작 『태양의 계절』, 그가 첫 주연을 맡은 『미친 과일(狂った果実)』, 이치가와 콘 감독의 『처형의 방(処刑の部屋)』 등 청춘의 성과 폭력, 좌절을 그리는 장르로 1950년대 말 유행하였다.

9) 大島渚『大島渚1960』青土社, 1993년, 130쪽.

“가마가사키는 전후의 암시장과 같은 성질의 장소이다. 혁명적 에너지는 1960년 이 시점에서는 이미 일반 노동자에게는 없어진 상태라고 생각하고 있었다. 안보투쟁을 전학련이 주도하고 노동조합이 뒤따라 왔다는 사실에서도 알 수 있듯이, 노동조합에는 이미 혁명적 에너지는 없다고 생각했기 때문에, 혹시 그러한 힘이 있는 곳은 이 가마가사키같은 곳이 아닐까 하고 생각했다. (중략) 일본을 다시 한번 전후 암시장으로 돌려놓고 싶다는 바램. 일본에 혁명이 가능했다면 전후 직후 밖에는 없었다고 생각한다”¹⁰⁾고 가마가사키를 선택한 이유를 밝히고 있다.

이 영화는 군중극의 형태를 띠며 매우 다양한 이야기의 갈래를 포함하기에 전체를 다루기는 어려우나, 이 논문의 논지와 관련되어 주목되는 점은 ‘일본 호적을 매매하는 조선인’의 존재이다. 이 조선인은 야쿠자 조직의 이권 다툼이 본격적으로 전개되는 과정에서 돌연 영화 속에 등장하여, 생계 유지의 힘을 잃어버린 일본인에게 거금을 제시하며 호적을 팔 것을 종용한다. 그 일본인은 결국 목을 매달아 자살하게 되며, 또 다른 자는 호적을 파는 댓가로 잠시 훗카이도의 탄광에서 몸을 숨기고 있으라는 지시를 받고 가마가사키를 일단 떠나지만, 자신이 속은 것은 아닌가 하는 의심에서 돌아와 일대풍파를 일으키게 된다.

영화 속의 이후 에피소드는 그다지 중요하지 않다. 문제는 과연 그 조선인은 누구이며, 영화 속에 등장하지 않는 그 일본인 호적을 사는 자는 누구인가 하는 점이다. 그들은 두 말할 필요도 없이 1960년 현재 애매한 법적 상황에서 삶을 강요당하고 있던 재일 조선인들인 것이다. 잘 알려진 바와 같이, 식민지 시대에는 일본신민으로서 위치지어지고 있었던 재일조선인은 1952년 샌프란시스코 강화조약의 효력 발생과 함께 일본 국적을 상실하게 되고, 이 상태는 1965년 한일 기본조약과 더불어 성사되는 ‘재일 한국인의 법적 지위에 관한 협정’ 체결¹¹⁾ 때까지 지속되는 것이다. 오구라 무시타로(小倉虫太郎)가 지적하는 바와 같이, 『태양의 무덤』에 등장하는 “일본인 호적을 사려는 재일조선인은, ‘법률 밖’에서 과감히 폭력적으로 ‘법률 안’으로 진입하려고 한다. 그리고 자신의 호적을 판 일본인 하층민 남성은 실로 전전에 강제 연행되어 온 조선인들 처럼, 탄광노동(사회의 가장 주변부)을 명령받는 것이다.”¹²⁾

이 단편적인 오시마의 조선인 표상은 그러나 이후에 전개될 그의 인식의 원점에 해당하는 부분으로서 중요시된다. 오시마 영화의 최대 후원자인 전투적

10) 大島渚, 앞의 책, 191-192쪽.

11) 강재언, 김동훈 『재일 한국·조선인-역사와 전망』 소화, 2005년, 160쪽.

12) 小倉虫太郎 「『以前』の回帰」 『ユリイカ』 2000년 1월호, 208쪽. 오구라의 『태양의 무덤』 평은 오시마가 조선에 대한 시선을 획득해 가는 논리를 분석하는 면에서는 정확하다고 할 수 있으나, 그것이 <타자/당사자>라는 인식틀에서 오시마 영화를 전체적으로 조망하고 있지는 않다는 한계를 보인다.

영화비평가 마쓰다 마사오(松田政男)는 다음과 같이 기록한다.

‘정치와 영화가 하나인 시대’는 분명히 끝나고, 새로운 시대가 열렸다. 자신의 내부의식으로 하강하는 칼날을 갈아 마침내 그 의식의 가장 밑바닥에 칼날이 꽃혔을 때, 우리들은 사회의식의 최하층부에 침잠하는 무수한 침묵에서 발산되는 최하층 프롤레타리아의 기분나쁜 응시에 대해서도 움츠러들지 않는 자신을 발견할 수 있다. 그리고 영화와 정치는 그렇게 대응하지 않으면 안된다. 그리고 한걸음 더 나아가, 지금까지 지극히 실제적으로 지리적, 시간적 이동으로 밖에는 인식되지 않았던 공간과 역사의 문제를 일거에 종합하는 곳에 도착하게 된다. 즉, 이름없는 자의 세계적 동일성으로서 <제3세계>의 ‘대지의 저주받은 사람들’을 발견한 것이다.¹³⁾

이 마쓰다의 오시마 평은 오시마 나기사가 베트남 전쟁이 격화되는 과정을 목격하면서, 일본의 정치운동의 허위성을 인식하고 프란츠 파농의 <제3세계>론을 참조하면서 조선에 대한 인식을 심화시켜가는 1960년대 후반의 상황을 설명하고 있다. 하지만 이미 부분적으로 설명한 바와 같이, 『태양의 무덤』에서도 그와 같은 의식은 맹아적 형태이지만 분명히 나타나는 것이다. 즉, 오시마는 혁명적 에너지를 그리려는 욕구 속에서 하층 프롤레타리아 속으로 들어가 그 속에 혼재되어 있는 조선인을 묘사하게 되며, 그 과정을 통해 일본 국가의 폭력성과 기만을 고발하게 된 것이다. 이러한 오시마의 논리는 이 후의 영화에서 더욱 확대되게 된다.

하지만 『태양의 무덤』에 나타난 조선 표상이 본질적이며, 의식적이었는가에 대해서는 의문이 남는다. 이하에서도 밝히겠지만, 오시마의 이후 영화나 평론 속에는 조선인에 대해 더럽고, 가난하고, 과장되며, 무서운 등등의 수식어가 붙는 사회적 통념, 혹은 생활감각은 여타의 일본인과 별반 다를 바 없이 발견되며, 『태양의 무덤』의 조선인 표상은 줄리아 크리스테바가 명명한 ‘에브젝트(bject, 혐오스러운 것)’¹⁴⁾의 일종으로서 철저한 <타자> 표상에 불과한 것이다. 『태양의 무덤』에서 조선인 표상이 일본인 정체성과 <타자>의 흔적 정

13) 松田政男, 앞의 책, 53쪽.

14) 줄리아 크리스테바는 『공포의 권력』(동문선)에서, ‘에브젝트(bject)’란 동일성이나 조직, 질서를 방해하고, 경계나 장소나 규칙을 무시하는 것으로서, 구체적으로는 오물, 폐기물, 고름, 체액, 시체 등이 해당된다. 그와 마찬가지로, 사기, 교활, 비겁, 위선 등을 이용하여 법률의 취약성을 드러내는 범죄자, 죄의식이 없는 강간자 등도 해당된다. 이 에브젝트는 주체성이 형성되기 위해 어떻게 부적합하고 더럽고 무질서한 것들을 그 사회가 배제해 가는가를 분석하는 개념으로 유용하다고 할 수 있다. 오시마의 전 영화적 작업이 일본 사회의 ‘에브젝트’를 성과 범죄를 통해 고발하고 있다고 말할 수 있으나, 『태양의 무덤』은, 오염된 하천, 불결한 땀, 피의 밀매, 동물의 내장, 버려진 시체, 충동적인 야쿠자의 강간과 살인, 호적 매매 등 ‘에브젝트’로 가득찬 영화라고 할 수 있다.

도로만 관계되어 있다면, 『돌아온 주정뱅이』에 이르러서 같은 일본인 국적 문제가 양자의 관계를 본질적으로 규정하는 인식으로 나아가게 되는 것이다.

2-2. 『잊혀진 황군』과 조선 체험

오시마 나기사는 『태양의 무덤』 직후에 발표된 『일본의 밤과 안개』가 앞에서 언급한 사건에 휘말리며 조기 종영되자, 그에 대한 항의로서 쇼치쿠사를 퇴사하게 된다. 그 후 오시마는 창조사(創造社)라는 독립 프로덕션을 설립하여, 후일 일본의 인디 영화의 부흥으로 이어지게 되는 선구적인 영화 제작을 실행하게 되는데, 『잊혀진 황군』은 그 창조사 초기 시절, ‘닛뽀TV’의 PD 우시야마 준이치(牛山純一)의 의뢰로 제작된 TV 다큐멘터리이다. 오시마가 이 작품에 대해 “『잊혀진 황군』을 일단 찍었다는 것은, 그 주제적 무게와 거기서 발견된 방법적 무게가 내 속에서는 잊혀질 수 없는 것이어서, 그로부터 금방은 멀리 갈 수 없었다. 무엇을 하더라도 그것이 붙어 온다고 할까, 그 후 갑자기 그 문제에 집중하게 되었다”¹⁵⁾고 언급하는 바와 같이, 오시마가 ‘조선’ 문제를 본격적으로 다루게 되는 계기가 되는 작품이다. 이 소절에서는 이 『잊혀진 황군』의 의의에 대해 고찰하고자 한다.

먼저 지적하지 않으면 안되는 사실은 우시야마와 그에 의해 진행된 <논픽션 극장>의 성격에 대해서이다. 우시야마는 님뽀TV의 정치부 기자로 출발하여, 황태자 결혼식, 안보투쟁 등을 보도하고, 새로운 시대의 동향을 보도 기획하는 과정에서 <논픽션 극장>을 제작하게 된다. 1963년에서 64년에 걸쳐 총 12회로 방영된 이 프로그램이 국철 직원의 파업, 정부가 추진하는 댐건설에 반대하는 주민의 항의, 인종차별에 의해 마을에서 떠날 수밖에 없는 일가의 수난 등을 그렸다¹⁶⁾는 데에서도 알 수 있듯이, 『잊혀진 황군』의 제작은, 앞 절에서 지적했던 ‘하층 프롤레타리아’에서 ‘민족문제’로 시선이 확장되어 가는 동시대적 감각을 오시마와 우시야마가 공유하였기에 가능했던 것이다.

<논픽션 극장>은 1962년 1월에 발족하여, 나도 『얼음 속의 청춘(氷の中の青春)』을 발표했다. (중략) 그리고 우시야마가 다시 나에게 작품 의뢰를 해 왔다. 태평양전쟁에 일본인으로 종군하고, 다시 한국전쟁에도 조선인으로서 종군한 후 지금은 일본에 거주하는 조선인을 찾고 있던 님뽀TV의 직원인 노구치 히데오(野口秀夫)가 좋은 제재를 발견해 왔다. 태평양전쟁에 일본인으로서 종군한 후, 전후 한국국적으로 바꾸었기 때문에 일본의 사회보장을 충분히 못받으면서 지금은 백의의 상이군인으로서 거리에서 구걸을 하는 한국인들의

15) 大島渚『大島渚1968』青土社, 2004년, 43쪽.

16) ルイ・ダンヴェールほか『ナギサ・オオシマ』風媒社, 1995년, 117쪽.

이야기가 그것이었다. 그 발견의 감동을 그대로 촬영으로 옮겼다. 청원하면서 걷는 그들의 하루 동안에 초점을 맞추자는 하야사카 아키라(早坂暁)의 이야기에 찬성하여 4대의 카메라로 그들을 쫓았다.¹⁷⁾

이 오시마의 언급에 나타나는 ‘구 일본군 재일한국인 상이군인회’의 발견은 작게는 한 편의 TV 다큐멘터리의 제재 발견을 의미하지만, 오시마의 필모그래피를 볼 때 ‘조선’이라고 하는 큰 주제의 발견이며, 크게는 전후 일본 사회의 조선 재발견¹⁸⁾을 의미한다고 할 수 있다.

『잊혀진 황군』은 재일한국인 상이군인회의 하루를 추적하면서, 일본 국가의 전후 처리와 일본인의 무관심을 ‘고발’한다. 영상은 처음부터 충격적으로 시작된다. 백의에 군모, 검은 안경, 절단된 한쪽 팔에, 피폭을 당한 입에서는 불분명한 구결의 말이 흘러나오고, 전차 속 시민들은 지극히 무관심한 표정을 보인다. 이러한 영상을 배경으로 매우 침착한 내레이션이 부가된다. “전쟁이 끝난 지 18년, 지금도 이러한 모습을 보아야만 하는 것은 우리들에게 유쾌한 일은 아니다. 혹은 우리들과는 아무런 관련이 없는 일이다. 그러니까 우리들은 아무것도 모른다. 비록 이들이 한국인이라 하더라도. 그렇다. 이들은 전쟁 중 일본인으로서 일본을 위해 싸우고, 전후 격변 속에서 한국국적으로 돌아간 한국인인 것이다.” 이후 영상은 시부야 광장에 모인 상이군인회 12인의 그로테스크한 신체와 무관심한 시민의 시선을 교차시킨다. 그들은 ‘군인은급(軍人恩給)’을 청원하기 위해 수상관저, 국회의사당, 외무성을 차례로 방문하나 일본국의 논리는 전후처리는 한국과 일괄 처리할 것이기 때문에 이 건은 한국 정부에 청원하라는 것이며, 한국대표부를 방문해 보아도 그들은 일본군으로 전쟁에 참여하였기에 그들의 상해에 대한 책임은 한국정부에 없으며, 따라서 보상은 일본정부에 청원하라는 말 만을 듣는다. 마지막으로 신바시 역광장에서 시민들에게 직접 호소해 보아도, 시민들의 무관심한 시선, 혹은 노숙자의 영상 등이 삽입되며, 의미없는 행위로 비춰진다. 아무런 소득 없이 하루를 보낸 그들은 저녁 식사 자리에서 취하게 되고 ‘군가’를 부른다. 그리고 그들 사이에서 언쟁이 벌어지게 되고, 검은 안경을 쓰고 있던 서낙원(徐洛源)의 실명한 눈에서 눈물이 흐르는 장면이 클로즈업된다. 그와 동시에 “서낙원, 눈이 없는 눈에서도 눈물이 흐른다”는 내레이션이 부가된다. 이후 서낙원이 전시중 폭격으로 실명한 일

17) 大島渚 『日本の夜と霧 / 大島渚作品集<増補版>』現代思想社, 1966년.

18) 이 시기 일본의 식민지 지배와 전후 민족차별을 고발하는 영화가 몇 편 제작된다. 그 중에서도 조선인차별에 대한 분노와 조국건설을 위해 북조선으로 귀환하는 조선인에 대한 공감을 그린 『キューボラのある街』(浦山桐郎감독, 1962년), 조선인 중군위안부가 굴욕을 극복하고 살아가려는 의지를 표명하는 『春婦伝』(鈴木清順감독, 1965년)이 주목된다.

본인 아내와 살아가는 생활고가 그려진 후, 마지막으로 내레이션이 선동적인 어투로 “일본인이여, 우리들이여, 이 상태로 괜찮은 것인가, 이 상태로 괜찮은 것인가?”로 말하며 『잊혀진 황군』은 마무리된다.

이 다큐멘터리에서 무엇보다도 주목되는 점은 ‘보는 자와 보이는 자’의 관계, 조금 구체적으로 말하면, ‘시청자(영상 속 시민 포함)-매개자(카메라와 내레이터)-피사체’의 관계라고 할 수 있다. 내레이터는 영상 도입 부분에서는 일반적인 일본인의 음성을 대표하는 듯 침착함을 위장하지만, 영상의 후반부로 갈수록 피사체에 근접하여 그들의 비참한 처지를 고발하는 톤으로 격앙되어 간다. 상이군인들의 절규나 호소, 사무적인 정부 직원의 위선적 태도, 시민들의 무관심한 시선들을 차례로 목격한 ‘시청자(=일본인=우리들)’는 마지막 내레이터의 호소를 접했을 때, 더 이상 안전한 ‘일본인’의 자리에 머물러 있을 수 없게 되는 것이다. 전후 18년이 지나 도쿄 올림픽을 앞두고 고도성장을 지속하고 있는 일본, 그 속에서 잊고 있었던 일본제국의 그로테스크한 사산아가 ‘조선인’이라는 이름으로 재발견되는 것이다. 『태양의 무덤』에서 맹아적으로 표현되었던, 일본 전후의 기만과 폭력성이 ‘조선’ 표상과 분명히 연결되어 표현되고 있다는 점에서 『잊혀진 황군』은 높이 평가할 수 있다. 게다가 그 관계가 위에서 언급한 서낙원의 묘사에서 잘 드러나듯이, ‘우리들=일본인’은 ‘타자(=그들=조선인)’를 보고 있으나, 그들은 우리들을 보고 있지 못한다. 다카하시 테즈야의 용어로 설명하면, 타자는 일본(인, 정부)에 대해 ‘응답’을 요구하고 있으나, 우리들=일본인은 그에 대해 응답할 ‘책임’을 회피하거나, 무시하고 있다. 『잊혀진 황군』의 이러한 ‘고발’의 성격은 1990년대에 새롭게 부각되는 종군위안부 문제 등 현재까지도 이어지는 ‘전쟁책임’의 문제를 명확하게 제시하고 있는 것이다.

또한 1963년에 방영된 이 다큐멘터리는 65년에 체결되게 되는 ‘한일협정’의 본질적인 문제에 대해서도 지적하고 있다는 점에서 선구적인 정치참여 작품이라고도 할 수 있다. 하지만 『잊혀진 황군』의 내레이션과 카메라의 시선으로 표현되는 조선 표상은 여전히 <타자> 의식에 머물러 있을 뿐, <당사자> 의식으로까지 나아간 의식이라고 보기는 어렵다. 후일 오시마는 이 작품에 대해, “『잊혀진 황군』은 그 때까지 내가 한국인에 대해 가지고 있었던 이미지를 증폭시킨 면이 있다. 싸움을 하면 큰 소리로 욕한다거나, 사람들 앞에서 부부 싸움을 한다거나, 감정표현이란 면에서 일본인에 비해 과잉된, 지나치게 자극적으로 표현한다는 점을 그리고 있다”¹⁹⁾고 밝히듯이, 일본 사회 속의 조선인 문제가 가지는 본질적인 가해 의식을 고발하는 영상이 기본적으로는 기존의

19) 大島渚 『大島渚1968』青土社, 2004년, 49쪽.

조선인 이미지를 이용하여 만들어진 것이다. 이러한 오시마의 인식적 한계는 그가 직접 한국을 방문하게 됨으로써 점차적으로 변해가게 된다.

2-3. 조선체험과 『윤복이의 일기(ユンボギの日記)』

오시마는 1964년 8월 21일에서 10월 중순까지 약 2개월 간 한국을 방문하여, 각지를 둘러보게 된다. 우시야마의 제안에 따라 성사된 이 한국방문에 대해 오시마는 “애초의 의도는 한국에서, 이승만 라인²⁰⁾을 일본측 시선으로 찍는 것이 아니고, 한국 측 시선에서 찍으려고 했다. 상대방의 시선으로 라는 것이 내 근본적인 생각이었다”²¹⁾고 밝히고 있다. 이 언급에 잘 표현되어 있듯이, 오시마는 『잊혀진 황군』에서 일본제국주의를 고발하는 매개항으로서 조선을 발견한 이후, 그 <타자>를 직접 접하기 위해서 한국을 방문한 것이며, 이 경험은 오시마가 조선을 <당사자> 문제로 인식하게 되는 결정적인 계기를 주었다고 사료된다. 오시마는 이 경험 속에서, 4·19 혁명 때 한쪽 팔을 못쓰게 된 여학생이 창부 생활을 하고 있다는 사실을 접하고 그녀를 구하려고 노력하는 사회사업가의 이야기를 『청춘의 비(青春の碑)』²²⁾로 담아내게 된다. 하지만 여기서 그의 조선에 대한 보다 본질적인 인식이 담긴 체험담과 그를 바탕으로 제작되게 될 『윤복이의 일기』를 중심으로 살펴보고자 한다.

오시마는 한국의 체험담을 기록한 「한국 국토는 갈라졌지만(韓国国土は引き裂かれたが)」의 첫머리를 다음과 같은 구절로 시작한다. “김포공항에서 코스모스가 만발한 길을 따라, 수도 서울에 입성한 나의 첫 인상은, 아아, 여기는 거대한 가마가사키구나 하는 것이었다. 잡다한 거리의 모습, 너저분한 장식, 길가에 모여 있는 많은 사람들, 특히 더러운 복장의 아이들, 그 속에 넘쳐나는 민중의 에너지 등이 격렬한 힘이 되어 나에게 다가왔다. 나는 가마가사키를 좋아해서 『태양의 무덤』을 찍었듯이, 이 도시가 한 눈에 좋아지게 되었다”²³⁾ 즉 오시마는 일본의 가마가사키에 대한 기대의 연속된 시선으로 한국을 바라보았던 것이며, 그것은 “64년의 한국은, (중략) 일본의 종전 직후와 같은 가난의 상태로, 가난 속에서는 인간의 감정 표현이 보다 순수하고 직선적이다. 나의 원점은 전쟁에 패해 먹을 것이 없었던 시대에 있었기 때문에 일본의 잃어

20) 이승만 라인이란, 이승만 대통령이 1952년에 선언한 것으로서, 한국 영해 바깥 해역에 ‘평화선’을 설치하여 그 곳에 들어온 일본 어선을 납포하여 마찰을 일으키고 있었다. 1965년 ‘한일기본조약’ 체결로 폐지된다.

21) 大島渚, 앞의 책, 48쪽.

22) 『청춘의 비(青春の碑)』 1964년 11월 15일 방영. 이 논문에서는 이 자료를 입수할 수 없었기에 논에서 제외하였다.

23) 大島渚 「韓国国土は引き裂かれたが」 『大島渚著作集 第二卷 敗者は映像をもたず』現代思想新社, 2009년, 96쪽.

버린 원점 같은 것이 한국에 있었다”²⁴⁾고 바라보는 시선인 것이며, 『태양의 무덤』에서 그려진 민중의 혁명적 에너지에 대한 기대인 것이다.

또한 이 체험담이 주목되는 이유는 한일 양국 사이의 커뮤니케이션에 대한 어려움과 그 극복에 대한 희망이 나타나 있기 때문이다. 오시마는 당시 한국인의 국가의식의 강렬함을 지적하며 한국인은 한국의 가난함이나 비참함이 해외에, 특히 일본에 보도되는 것을 극히 싫어하여 일본에 잘 알려지지 않는다는 것, 그리고 한국의 군사정권 하에서는 일본에 대해 지식인들이 발언하는 것이 큰 용기를 필요로 하여 어렵다는 관찰을 기술한다. 이러한 관찰에 대해 오시마는 “일본에서 내가 본 한국인들은 상당히 특수한 존재라는 생각이 들기 시작했다. 마찬가지로 한국에서 한국인이 보는 일본인도 또한 특수한 존재일 것이다. 어떤 나라 사람들에 대해서는 그 나라에 직접 가보지 않으면 진실된 모습은 알 수 없는 것이 아닐까”라고 언급하면서 자신의 기존 <조선관>에 대해서도 객관적인 판단을 보이기 시작하며, 그것은 “일본에서 내가 만난 한국인(혹은 조선인)은 부자이면서 만나기 싫은 자들이거나, 가난하지만 친구가 될 수 있는 사람들이었다. 하지만 한국에 가 보니 그 양 극단 사이에 무수하게 많은 보통 사람이 있다는 것을 알게 되었다”²⁵⁾ 등의 기술 속에서 자신의 기존 조선인 인식에 대해서도 수정해 가게 된다. 그에 이어 오시마는 “마산에서 부산으로 향하는 기차 속에서 나는 옆에 앉은 소년을 바라보고 있었다. 그 소년은 잠에 들어서 나에게 기대어 편하게 숨소리를 내기 시작했다. 아마도 내가 일본인이란 사실을 알 턱이 없었을 것이다. 소년의 체온을 뜨겁게 느끼면서 나는 생각했다. 아, 이토록 가까운 두 민족이 진정으로 친해질 날이 언제일까. 이 소년과 내 아들이 어른이 되었을 때, 둘이 서로를 죽이지 않고 도울 수 있을 것인가? 우리들은 그 날을 위해 노력하지 않으면 안된다”²⁶⁾고 말하며, 커뮤니케이션에 대한 희망을 말하는 것이다. 오시마의 이와 같은 1964년 한국체험이 기존의 조선에 대한 추상적인, 혹은 다분히 일본사회의 일반적인 편견과 다를 바 없는 인식에서, 일본 사회 속에서 제일조선인이 위치한 특수한 상황에 대해 구체적으로 인식해 가는 계기가 되었을 것이다. 그리고 이와 같은 인식의 전환이 『일본춘가고』 이후 <당사자> 의식으로 나타나게 된다.

『윤복이의 일기』는 이와 같은 한국 체험 및 『잊혀진 황군』에서 보여졌던 다큐멘터리적 방법을 활용하면서 제작된다. 이 단편 영화는 한국에서 1964년 출판된 『저 하늘에도 슬픔이』가 일본에서 『윤복이의 일기』로 출판되어, 한 한국 소년가장의 가난하지만 굳건한 삶에 대한 묘사로 베스트셀러가 된다. 오

24) 大島渚『大島渚1968』青土社, 2004년, 51쪽.

25) 大島渚「韓国国土は引き裂かれたが」, 앞의 책, 101쪽.

26) 大島渚「韓国国土は引き裂かれたが」, 앞의 책, 98쪽.

시마는 이 『윤복이의 일기』의 기본 스토리라인에 한국에서 찍어온 많은 아이들의 사진을 ‘스틸 애니메이션’ 기법으로 덧입힘으로서 한국소년에 대한 공감을 구현해낸다. “이윤복, 너는 10살 소년. 이윤복, 너는 10살의 한국 소년. 이윤복, 너는 거리에서 껌을 판다”는 내레이션으로 시작하는 이 단편 영화는, 이윤복 소년의 가족들, 돌아가신 어머니, 병든 아버지, 자신이 부양해야 하는 동생들에 대한 염려와 더불어 이윤복 소년의 삶에 대한 의지를 시적으로 표현한다.

이러한 스토리라인보다도 이 단편영화에서 주목되는 점은 『잊혀진 황군』과 마찬가지로 그 내레이터의 역할에 있다. 이 내레이터는 무명의 신문팔이 소년의 사진에서는 “이윤복, 너는 10살의 한국 소년. 이윤복, 너도 언젠가 신문을 팔 것인가?”, 혹은 4·19 혁명의 격렬한 학생 시위 사진을 배경으로는 “이윤복, 너도 언젠가 돌을 던질 것인가? 이윤복 너도 언젠가 돌을 던진다”는 식으로 둔호법을 반복한다. 영화의 라스트 부분에서 소년의 애절한 목소리가 “8월 15일, 오늘은 일본에 빼앗긴 우리나라가 해방된 날입니다. 36년간 일본인 때문에 우리 선조는 여러 고생을 해 왔습니다. 유관순 누나는 독립을 위해서 1919년 조선독립만세를 외치다가 죽었습니다. 정말 훌륭한 누나라고 생각합니다”라고 말하고, 그에 대해 내레이터는 “36년간의 지배, 36년간의 수탈, 36년간의 탄압, 36년간의 살육, 1940년 폐간된 신문은 썼다. 고추는 조려져서 마침내 매워지고, 보리는 죽어서 새로운 싹을 틔운다고. 이윤복, 너도 또한 조려진 고추. 이윤복, 너도 또한 죽어서 새싹을 틔우는 보리. 이윤복, 너는 10살의 소년. 이윤복 너는 10살의 한국소년”이라고 선동적으로 외치며 영화를 매듭짓는다.

이 영화는 일제의 조선 지배가 한국 분단과 전쟁, 가난과 민중이 겪는 고통의 직접, 간접적인 원인이 되고 있다는 점을 소년의 목소리에 동조하는 내레이터의 톤의 변화를 통해 고발하고 있으며, 결과적으로 이승만 정권에 돌을 던졌던 한국 민중의 저항에 대해 희망과 공감의 메시지를 보내고 있는 것이다. 이 영화는 1965년 체결된 ‘한일기본조약’ 시기에 맞추어 발표되었다. 주지하는 바와 같이 이 조약은 양국 혹은 재일조선인 사회에서, 과거사 인식 문제, 남북통일에 저해된다는 점, 재일조선인의 위치 등을 둘러싸고 격렬한 반대에 부딪히게 되나, 『윤복이의 일기』는 그것을 한 한국 소년의 구체적인 시선을 통해서 구현하고 있다고 할 수 있는 것이며, 재일조선인 문제를 일본 전후의 내적 모순을 고발하는 매개로 보여주었던 『잊혀진 황군』에서 한 걸음 나아가 ‘자신(=일본인)’의 문제로 끌어안기 시작하는 오시마의 인식적 변화를 보여주는 영화라고 할 수 있다.

3. <당사자>의 식으로

오시마 나기사는, 앞 장에서 밝힌 바와 같이 1964년 한국 경험을 결정적인 계기로 하여 제일조선인 및 한국에 대해 <타자> 인식에서 <당사자> 인식으로 인식의 전환을 보이게 된다. 그것은 1965년 4월 니뽀TV의 우시야마와 동행한 베트남 취재를 통해 더욱 확고한 것으로 발전되며, 그것은 “베트남이나 한국의 비참한 민중의 생활을 목격하고, 나는 평생 이 민중과 함께하는 곳이 아니라면 어떠한 발언도 하지 않을 결심을 굳혔다”²⁷⁾는 발언을 통해서도 확인된다. 이후 오시마는 『일본춘가고』 『교사형』 『돌아온 주정뱅이』 등 일련의 문제작들 속에서, 베트남 전쟁과 일본의 제국주의적 속성을 배경으로 하면서, 그에 저항하는 방법을 도출하는 과정에서 성과 범죄, 그리고 ‘상상’이라는 주제를 도출해 간다. 이 장에서는 위 영화들 속의 조선 표상을 고찰하면서 오시마가 어떠한 영화적 표현을 통해 <타자> 의식에서 <당사자> 의식으로 나아가는지를 살펴보고자 한다.

3-1. 『일본춘가고』

1967년 발표된 『일본춘가고』는, 베트남 전쟁과 반전운동, 일본의 국가기념일인 기원절²⁸⁾ 부활을 배경으로 하면서, 일본 제국주의 국가의 속성을 고발하고, 그에 저항하는 운동의 <당사자> 의식 부족을 본질적 한계로서 지적한다. 또한 이 ‘국가의 논리/저항의 논리’의 내적 모순성을 ‘민중의 논리’를 통해 내부적으로 붕괴시키는 데, 이 때 사용되는 제재가 ‘춘가(春歌)’라고 하는 외설가이다.

앞에서 언급한 대립하는 ‘힘’의 논리들은 ‘노래’라고 하는 공동체의 대표적인 표현 방식의 경합으로 영화에서는 표출된다. 영화의 인물 구성은 크게 네 부분으로, 일본의 국가논리를 체현한 군중, 구 저항 세대인 안보투쟁 세대, 신 저항 세대인 베트남 반전 포크송 그룹, 그리고 주인공 고등학생 그룹이 그것이다. 논의 편의를 위해 이들 인물과 노래를 결부시켜 영화의 플롯을 정리해 보자.

대학 입시를 치른 4명의 남자 고등학생 그룹은 입시장에서 발견한 수험번호 ‘469번’ 여성의 성이 후지와라(藤原)라는 것을 ‘베트남 전쟁 반대 서명장’에서 알게 된다. 그 후 기원절 부활 반대 시위대가 눈 내리는 거리에서 검은 일장기

27) 大島渚 『日本の夜と霧／大島渚作品集<増補版>』現代思想社, 1966년, 385쪽.

28) 기원절(紀元節)은 『일본서기(日本書紀)』에 기록된 진무천황(神武天皇)의 즉위일로, 1873년에 정해진 국가 기념일(2월 11일). 제2차 세계대전 이후 일시적으로 폐지되었다가, 1967년에 ‘건국기념일(建國記念の日)’로 부활하였다.

를 들고 행진하는 속에서 학교 선생님, 오타케(大竹)를 발견하게 되고, 그 오타케는 같이 합류한 여학생 3명과 함께 그들을 선술집에 데려간다. 그곳에서는 취객들이 일장기를 걸어 놓고 “붉은 핏줄기, 예과련의 일곱 단추는”으로 시작되는 군가를 합창하고, 묵묵히 술을 마시던 오타케가 돌연히 일어나, “모든 춘가는, 외설가는, 성의 노래는 모두 민중의 억압된 목소리다. 억압된 민중의 노동, 생활, 사랑, 이것들이 의식되었을 때 자연스럽게 노래가 되었다. 그렇기에 춘가는 민중의 역사다”는 말과 함께 “하나가 나왔지, 호이노요사호이노호이, 한 명 아가씨랑 할 때에는, 호이, 부모의 허락을 받아야 하지, 호이호이”로 시작하는 춘가를 부르게 된다. 즉 기원절 부활에 절망하는 안보투쟁 세대의 오타케는 ‘민중의 노래’로 ‘국가의 노래’에 대립각을 세우는 것이다.

그 오타케는 숙박한 여관에서 가스 스토브의 밸브가 풀려 가스중독사를 당하게 되나, 그 장례식장에 모인 동료들은 오타케의 죽음이 ‘역행하는 기원절 부활’에 대한 저항으로서의 죽음이라고 의미부여하며 “우리 가는 길을 지켜라. 학생의 노래에, 젊은 벗이여, 손을 내밀어라”는 혁명가를 부른다. 이 너무나도 억지스런 안보투쟁 세대의 투쟁 논리에 대해, 고등학생 그룹의 리더격인 나카무라(中村)는 오타케에게서 배운 춘가로 대응한다. 나머지 고등학생들은 여학생 중 한명인 자이니치 가네다(金田)와 함께, ‘469번’ 후지와라가 열고 있는 ‘베트남 반전 포크송’ 집회에 참석한다. 이 집회에서는 도회의 부르주아 학생들이 연못 주변에 모여 각국의 국기를 흔들면서 “this land is your land” 등의 세련된, 서양의 반전 포크송을 부르는 것에 대해, 가네다는 “가랑비 부슬부슬 내리는 밤에, 유리창 너머로 엿보고 있네. 만주 철도 금단추 바보 같은 놈, 만지는 건 50전 보는 건 공짜, 3원 50전만 내게 준다면, 수탉이 울기까지 놀아드리죠”라는 조선인 중군위안부가 일본군 병사를 대상으로 불렀던 ‘춘가’를 부른다.

위에서 정리한 『일본춘가고』에 나타나는 노래의 성격에 대해, 영화사가 요모타 이누히코(四方田犬彦)가 지적하는 바와 같이, 영화 속의 군국주의 세대, 안보투쟁 세대, 베트남 반전운동 세대가 각기 “어떤 특정한 장르의 노래를 부른다는 것은, 그것이 체현하고 있는 세계관을 받아들인다는 것이며, 노래가 상상 속에서 상정하고 있는 공동체에 귀속하는 것을 의미”²⁹⁾하는 것으로, 춘가는 그들 세대들의 관념적 논리에 저항하며, 그 논리를 내적으로 해체하는 기능을 담지한다. 군가, 혁명가, 포크송 등이 각각의 세대가 추구하는 운동성의 경직된 관념을 노래한다면, 춘가는 입에서 입으로 전승되고, 때에 따라서 변용되며, 상황에 맞게 ‘전용(appropriation)’된다.

이와 같은 춘가의 성격이 『일본춘가고』의 주제와 긴밀히 맞닿아 있다. 즉

29) 四方田犬彦 「競いあう歌、歌」 『ちくま』2008年5月号, 39쪽.

고등학생들이 전용하는 춘가에 의해 각각의 운동 세대의 <당사자> 의식 부재가 고발되는 것이다. 먼저 나카무라는 교사의 무의미한 절망에 대한 저항으로 그가 가스 중독으로 죽을 지도 모른다는 순간을 ‘못본척’하는 데, 이 장면에서 주목되는 점은 교사가 불렀던 춘가를 나카무라가 이어받아 부른다는 것이다. 오타케가 죽음 직전에 내쉬는 격한 숨소리를 배경으로 나카무라가 “하나가 나왔지, 호이노요사호이노호이”하고 부르는 음산한 춘가의 묘사는 선행 세대에 대한 과격한 비판으로도, 혹은 죽음을 확인하는 장송곡으로도 들리는 데, 나카무라는 이 춘가를 그 후 여러 장면에서 읊조리게 된다. 대표적으로 앞서 언급했던 장례식 장면에서 부르는 춘가는 안보투쟁 세대의 관념적 폐쇄성과 그 운동 논리의 종언을 선언하는 듯이 들린다.

이와 같은 춘가의 성격은 포크송 집회에서 확연하게 나타난다. 469번 우등생 후지와라가 주최한 베트남 반전 포크송 집회에서 가네다는 종군위안부의 노래를 부르는데, 기타를 치며 맥주를 마시는 집회의 그룹은 “새로운 포크네, 아프로 계열 노래인가? 일본민요잖아”라는 식으로 전혀 이해를 표시하지 않는다. 게다가 가네다는 포크 집회에 참가했던 남학생들에게 강간을 당하게 되는데, 그 사실에 대해 후지와라를 포함하여 어느 누구도 문제삼지 않고 ‘못본척’한다. 오타케의 연인이었던 다니가와(谷川) 만이 “오늘의 아픔을 잊지 말라”는 식으로 가네다에게 호소하지만 그 말은 껍데기만 남은 안보투쟁의 논리처럼 공허하게 울릴 뿐이다. 즉, 미 제국주의가 베트남 민중에 대해 가하는 폭력과 본질적으로 연관되어 있는 일본 제국주의에 의해 제3세계에 가해졌던 폭력에 대해 그들은 전혀 의식하지 못하고 있으며, <당사자> 의식이 부재³⁰⁾되어 있는 것이다. 바로 이 장면에서 가네다는 포크 그룹에 둘러싸여 하얀 치마저고리를 입고 나타나게 되는데, 그것은 마치 춘가의 성격처럼 억눌려왔던 그래서 잊혀져 왔던 ‘과거’가 유령처럼 되살아난 순간의 묘사라고 할 수 있다. 오시마는 이 영화에 대해 “그 노래를 빼고는 이 영화를 만들 생각이 없었다”고 하면서, “우리들은 그런 노래와 함께 살았던 것이고, 그들의 존재가 있었다는 것을 알고 있었다. 『잊혀진 황군』과 같은 존재가 있는 것이지. 게다가 우리가 다시 건국기념일이란 것을 맞이하는 상황에서, 종군위안부의 노래는 불러지지 않으면 안되었던 것이다”³¹⁾라고 술회한다. 바로 이와 같은 침예한 시대적 정황 인식이 오시마 영화의 가장 큰 특징이라 할 수 있으며, 1990년대 이후에 전면적으로 다루어지는 종군위안부 문제가 다루어지고 있다는 점에서도 알 수 있듯이 현재

30) 川村健一郎 「大島渚とヴェトナム」 奥村賢編 『映画と戦争』 森話社, 2009년, 311쪽. 다만 가와무라는 <당사자> 의식 부재를 오시마의 사회적 언급에 의거하며 설명할 뿐, 영화 내적으로 춘가와 연결지어 설명하고 있지는 않다.

31) 大島渚 『大島渚1968』 青土社, 2004년, 123쪽.

적 상황에서도 살아있는 이유이다.

오시마는 『일본춘가고』에서 성과 범죄에 대한 발칙한 상상을 도모하는 젊은이들이 춘가를 자신들의 노래로 ‘전용’하는 과정을 그림으로써, 국가의 억압 성과 그에 반하는 운동세력들의 관념성을 함께 비판한다. 그 속에서 가네다의 치마저고리와 종군위안부의 노래를 그 모두를 비판하는 핵심적인 요소로 부각 시킴으로서, 조선에 대한 <타자> 의식에서 <당사자> 의식으로 심화되어 가는 과정을 보여준다.

3-2. 『교사형』

오시마 나기사는 전작인 『일본춘가고』까지 지속적으로 추구해 왔던 국가, 성과 범죄, 그리고 무엇보다도 조선이라는 주제에 대해 『교사형』에서 집대성적으로 추구하게 된다. 오시마의 대표작일 뿐만 아니라, 1960년대 일본의 조선 표상을 대표하는 이 작품을 통해 오시마는 일본 사회의 조선에 대한 편견을, 그리고 그 스스로도 가지고 있었던 조선인 이미지를 의식적으로 비판하면서 이 논문에서 지속적으로 살펴보아온 <타자> 의식에서 <당사자> 의식으로 심도있게 나아가게 된다.

이 영화는 1958년에 발생한 고마즈가와(小松川) 사건을 다루고 있다. 이 사건은 1968년 발생한 김희로 사건과 더불어, 전후 일본의 단일민족신화를 근간에서부터 뒤흔든 사건³²⁾으로 주목된다. 1958년 도쿄의 고마즈가와에서 이진우(李珍宇)라고 하는 제일조선인 고등학생이 여성 2명의 강간 살인 혐의로 체포되고, 그는 사형 확정 이후 1962년에 형이 집행된다. 이 사건은 1962년 박수남(朴壽南)과의 옥중서간집 『죄와 죽음과 사랑(罪と死と愛と)』의 출간과 더불어 세간의 주목을 받게 되고, 오시마도 이 시점에 조감독이었던 후카오 미치노리(深尾道典)에게 시나리오 작성을 의뢰³³⁾해 영화 제작을 준비하고 있었다. 이 영화는 ATG(Art Theater Guild) 출자 1천만엔으로 제작되고, 1968년 칸느 영화제에 출품됨으로써 오시마의 이름을 세계적으로 알리는 계기가 된 영화이며, 현재까지도 영향을 미치는 독립영화 제작방식을 선구적으로 실행했다는 점에서도 주목된다. 하지만 여기에서는 논지의 관계상 작품의 주제적 측면에 집중하면서 고찰하고자 한다.

『교사형』은 『잊혀진 황군』 이래로 시도되었던 다큐멘터리적 기법을 원용하면서 시작된다. 오시마 본인의 내레이션으로 “여러분들은 사형폐지에 반대합니까? 찬성합니까?”라는 자막과 함께 사형장 내부 모습이 설명된다. 한 사형

32) 鈴木道彦, 앞의 책, 50-51쪽.

33) 大島渚, 앞의 책, 158쪽.

장면이 집행되고 있고 관객은 불의에 그 장면이 임관하게 된다. 하지만 여기에서 중요한 영화적 트릭이 기능하게 된다. 사형수가 교수형에 처해졌는데도 죽지 않고 기억만을 상실한 채 깨어나게 되는 것이다. 이러한 비상식적인 설정을 통해서 ‘상식’으로 통용되는 것의 허구성과 위선성에 대해 블랙코미디적 기법으로 영화는 고발하게 되며, 그 고발되는 주제가 ‘국가’와 ‘조선’인 것이다. 한 평범한 사형집행의 장면이 ‘부조리극’의 형태로 순간적으로 국가라는 것의 폭력적 성격과 일본인들의 조선 인식의 한계를 성토했다는 장으로 변모하는 것이다.

영화는 다큐멘터리적 도입 부분과 자막 타이틀이 붙은 7개의 소장으로 구성되어며, 그 각각의 장은, ‘1. R의 육체는 사형을 거부한다, 2. R은 R이란 사실을 받아들이지 않는다, 3. R은 R을 타자로 인식한다, 4. R은 R이기를 시도한다, 5. R은 조선인으로서 변명된다, 6. R은 R이란 사실에 도달한다, 7. R은 모든 R을 위해 R을 받아들인다’라는 설명이 부가되어 있다. 이 각 장의 제목을 통해서도 짐작되듯이, 영화는 조선에 대한 <타자> 인식에서 <당사자> 인식으로 전환되는 흐름이 의식적으로 파악되도록 구성되어 있다.

영화가 먼저 고발하는 내용은, 마루야마 마사오가 ‘무책임의 체계’³⁴⁾라고 비판한 일본 국가의 성격 및 전후처리의 문제이다. 오시마의 주요 출연 배우가 연기한 검찰관, 의무관, 신부, 교도소장, 보안과장, 교육부장, 검찰사무관은 사형집행의 실패에 대해 자신의 문제로 받아들이기 보다는 업무의 권한을 핑계로 책임에서 도피한다. 기억 상실 상태로 깨어난 R에 대해 검찰사무관은 형법을 인용하며 “사형수가 심신상실 상태에 있을 때에는 형 집행을 중지해야 한다, 제가 아는 것은 여기까지입니다만”이란 말을 걸고, 그에 대해 교도소장이 검찰관에게 의견을 구하지만, 검찰관은 “저는 형 집행에 참석하러 왔을 뿐 집행 그 자체는 소장 당신의 책임이다”는 말로 움직이지 않는다. 그렇다면 심신을 회복하면 되지 않겠느냐는 교육부장의 말에 대해서 의무관은 “나는 죽음을 확인하는 것이 역할이라 살리기 위한 도구는 아무것도 가지고 있지 않다”는 말로 회피한다. 영화의 도입부는 이와 같이 서로 자신의 책임을 회피하려고 모순되는 말을 주고 받는 슬랩스틱 코미디처럼 진행된다.

이들은 이후 재판의 판결문에 의거하여 R에게 그 죄를 ‘몸’으로 재현해 보이게 되는 데, 그 과정이 진행된다면 될 수록 관객은 진정한 ‘범죄’는 무엇인가에 대해, 그리고 그들에게 형을 집행할 권한이 있는가에 대해 의심하게 된다. ‘여자를 범한다는 것이 무엇인지, 욕정이 무엇인지’에 대해 묻는 R에 대해, 교육부장은 ‘역 앞에서 멋진 여성을 보면 뒤에서 확 덮쳐서 해버리고 싶어지지 않

34) 마루야마 마사오(1997) 「군국지배자의 정신형태」 『현대정치의 사상과 행동』 한길사

는가?’라고 하거나, R의 범죄를 시연하는 의무관이 순간적으로 광기어린 표정을 보이며 “여자를 누른다, 짝은 이빨 냄새, 부드러운 감촉이다, 그렇다, 가슴이다” 등을 연기할 때, 관객은 판결문의 내용과 R의 무표정한 반응 사이의 간격을 의심하게 되고, 결과적으로 판결문 자체가 R의 행위를 사회적 상식 범주로 해석해 버린 결과에 지나지 않는다는 사실을 알게 된다. R이 범한 범죄의 의미는 점차 미궁으로 빠지게 되고 범죄의 재현이 진행되면 될 수록 재현자의 ‘상식’ 만이 두드러지게 되는 것이다.

또한 형을 집행하는 자들이 과연 그만한 자격이 있는지에 대해서도 관객은 의구심을 가지게 된다. 일반적으로는 냉담한 태도를 보이던 의무관이 범죄를 재현하는 장면에서 이중인격자처럼 표변하는 태도를 보이는데, 영화가 진행되는 과정에서 관객은 그가 사이판에서 포로학대 혐의로 전범으로 3년 반 동안 수감되었었다는 사실을 알게 된다. 신부도 표면적으로는 “한 번 신 앞에 나선 영혼을 다시 불러들이라는 건 신에 대한 모독이다”라는 식으로 사형 재집행을 반대하지만, 그 과정에서 사용되는 레토릭이 “매독 환자에게 임질을 옮기는 것과 같은 짓”이라는 레토릭을 사용하거나, 때에 따라서는 신의 존재를 의심하고, 영화의 마지막 부분에서는 술에 취해 성적 추태를 보이는 등 성직자로서 본연적으로 가져야 할 신앙심은 보이지 않는다. 또한 교도소장은 전쟁 시 대량 학살을 본 적이 있다는 말을 하지만, 자신은 아닌가 하고 묻는 교육부장의 말에 대해 “총을 가지고 있으면 당연히 죽이는 것이지, 기관총으로 다다다, 7명까지는 기억한다”고 고백하고, 그 말에 대해 교육부장은 “소장이 살인을 한 것도 나라를 위해서, 의무관이 전범이 된 것도 나라를 위해서, 우리가 사형을 집행하는 것도 나라를 위해서”라고 말함으로써, 블랙코미디적 방법으로 자신들 내부의 범죄성에 대해 드러낸다. 이와 같이 『교사형』은 이진우라는 <타자>의 범죄를 이화(異化)함으로써, 범죄의 규정과 처벌조차도 그것이 일본사회 <내부>의 문제임을 드러낸다.

이러한 인식과정의 전환이 가장 잘 드러나는 곳이 다름아닌 <조선(인)> 표상에 관한 부분에서이다. 이진우 사건 자체는, 그가 극빈한 가정환경에서 성장했음에도 중학교까지는 학급부장을 맡거나 매우 청결한 소년이었다는 점, 성적도 매우 우수하였으며, 도스토예프스키를 읽거나 스스로 소설도 쓰는 등 문학 소년이었다는 점 등이 서간집의 발간과 함께 알려지게 되나, 영화는 이러한 소재를 이용하면서 일본인의 조선 표상을 본질적으로 문제삼게 된다. 영화는 이 문제에 대해 ‘3. R은 R을 타자로 인식한다, 4. R은 R이기를 시도한다’에서 집중적으로 묘사하는 데, 그것은 결론적으로 일본인의 조선 표상이 얼마나 천편 일률적인 편견에 의거하고 있는지를 드러내는 데에 초점이 맞추어져 있다.

교육부장은 R의 기억을 되살리기 위해 “한 명의 조선인이 가난한 집에서 커

서 여성을 범하고 죽였다. 그래서 사형을 선고받았다. 그게 너다”라는 말을 하지만 R은 “조선인이란 무엇인가?”하고 되묻는다. 이에 대해 “검둥이라면 피부 색이라도 다르니 설명하기 쉽지만, 여기는 일본이고 우리는 일본에서 태어났으니까 일본인, 아니 아니, 너도 일본에서 태어났지만, 너의 부모가 조선에서 태어났으니까 너는 조선인” 등의 식으로 무지를 드러내고, 소장이 국가와 민족으로 설명할 것을 요구하자, 그는 “너는 국적이 한국국적이니까 한국인, 민족은 조선민족이니까 조선인”이란 식으로 더욱 혼란에 빠져들 뿐이다.

이처럼 영화는 국가, 국적, 민족, 역사 등에 대해 무지한 일본인의 조선인 차별의식을 희화화한 후, 그들의 조선인식이 가난과 야만성, 전근대성에 천편일률적으로 빠져있음을 묘사해 간다. ‘가정이란 무엇인가?’하는 R의 질문에 대해 사형장에 신문지를 입혀 R의 가정으로 바꾼 후 그들이 각각 강제노동에 시달린 아버지, 병어리인 어머니, 폭력적인 형과 동생들을 연기한다. 의무관이 연기하는 형이 귀가하여 밥이 없음을 알자 그는 폭력을 행사하고, 오줌을 아무데서나 싸던 보안과장이 연기하는 동생과 싸움이 난다. 이 장면에서 연기를 지도하는 교육부장이, “조선인 형제니까 조선인처럼 더 심하게 싸워야지, 그리고 조선인 가정이니까 유교도덕, 위아래가 엄격해”라는 식으로 지도한다. 아버지는 술에 취해 주정을 부리고, 교육부장은 이 장면에서 어머니역의 교도소장에게 “엄마는 병어리야, 조금 조선인 병어리처럼 아이고 하고 울 수 없어요?”라고도 지적한다. 이러한 일본인에 의한 조선인 가정의 묘사에 대해, R은 담담하게 바라보거나, 싸움을 중재할 뿐 그들이 기대하는 격렬한 반응은 조금도 보이지 않는다. 대신 R은 여동생들과의 산보를 상상하면서, “저 끝의 예쁜 집이 우리 집이야, 집에는 냉장고, 세탁기, TV가 있고, 너희들은 깨끗한 옷을 입고 있어”라는 식으로 당시의 일본인이라면 누구라도 꿈꾸었을 고도경제성장기의 ‘밝은’ 미래에 대한 기대를 공유하거나, “중요한 건 가족 모두가 생활할 수 있는 지 없는 지이다”라는 식으로 반응할 뿐이다. 즉 조선인이 야만적이고 비위생적이며 전근대적이라는 것은 일본인의 의식일 뿐 R은 어찌면 그들과 같은 미래를 꿈꾸는 존재일 뿐인 것이다. 여기에는 1960년대에 있어서 일본인이 조선인에 대해 가지고 있었던 고정관념이 희화화되어 묘사되고 있으며, 그것은 이 논문에서 지금까지 추적해 온 바와 같이, 오시마 나기사 자신의 <조선> 인식까지도 자기반성적으로 객관화하고 있다고 할 수 있을 것이다. 또한 그것은 『일본춘가고』에서 일본인 속 깊은 어딘가에 유령처럼 달라붙어 있는 존재에서 한 걸음 더 나아가, 일본 국가, 일본인, 전후문제를 본질적으로 규명하고 그 지배이데올로기의 허위성과 단일민족신화의 작위성을 내적으로 폭로하는 핵심요소로서 전면에 부각되고 있는 것이다.

또한 이 영화에서 주목되는 점은 1960년대 일본의 좌익이, 혹은 재일조선인

이 가지고 있었던 <조선> 인식에 대해 일정한 거리를 두고 있다는 점이다. 교육부장이 R의 범죄를 재현하는 과정에서 살해당한 여성이, 『일본춘가고』에서처럼 치마저고리를 입은 모습으로 나타나게 된다. 이 여성은 상상 속의 여성으로서 R에게 심정적으로 공감하는 자들의 순서로 눈에 보이게 된다. 신부, 교육부장, 검찰사무관, 의무관, 보안과장, 교도소장의 순서로 그 여성이 보이게 되나, 국가 자체를 상징하는 검찰관의 눈에는 마지막까지 그 여성이 보이지 않는다. 이 상상 속의 여성은 서간집의 집필자인 박수남을 모델로 한 것으로서, 이 여성의 논리는 <조선>의 민족 이데올로기를 대표하는 것이다. '누나'의 역으로 등장하는 이 상상 속의 여성은 R에게 "죄는 살아서 갚는 것이다. 지금의 R은 조선 민족의 자긍심을 되살린 훌륭한 조선인으로, 앞으로 조국 통일과 번영을 위해 열심히 일하여, 일본 민중과 조선 민중의 빛나는 연대를 위해 일할 것"이라고 주장한다. 하지만 그에 대해 R은, 누나가 말하는 R은 자신이 아닌 것 같다고 되뇌이고, 그에 대해 누나는 "진정한 R은 범죄를 저지른 다음에, 이 일본 전체에 도전하듯이 신문사에 전화를 걸었다. 그것이 조선인의 범죄인 것이다. 어둡고 비천한, 학대당해온 조선인이 일본인에 의해 흘릴 수밖에 없었던 피를 피로 갚았던 단 한가지 길이었던 것이다. 일본인은 국가의 이름으로 무수한 조선인의 피를 흘렸다. 하지만 국가가 없는 조선인은 개인의 힘으로, 이 손으로 피를 흘릴 수밖에 없었다. 그것이 조선인에 의한 범죄의 뒤틀린 방식이다. 그래도 그 속에 조선인의 자긍심이 집중적으로 표현되어 있는 것이다. 나는 조선인으로서 이 자를 R로 인정하지 않는다. 조선인에게 조선인으로서의 민족의식을 잃게 만드는 것이 일본제국주의의 방식이었다. 36년간, 그리고 전후 20년이 지나도 그 방식은 살아있다"라고 신랄한 비판을 가한다. 이 대사에 잘 표현되어 있듯이, 영화 『교사형』은 1960년대 현재까지도 지속되고 있는 일본제국주의의 폭력성과 조선 및 재일조선인에 대한 억압의 논리를 폭로하고 있다. 하지만 여기에서 주의해야 할 점은 일본제국주의에 대한 저항의 논리로서 '민족' 이데올로기를 민족 구성원 내부에 강제하는 경우 또 다른 억압이 발생할 수 있다는 사실이다. 오시마가 당시 일본 좌익의 주류와 다른 자세를 취했던 것은 바로 이와 같은 이유 때문이다. 이에 대해 오시마는 "『교사형』에서 누나가 하는 말은, 개인 속에 내화된 국가 논리의 완전한 예일 것입니다. 이진우를 구하려는 측의 논리가 '내화된 국가 논리'인 것이죠. 그것을 분명히 짚고 넘어가면서 내 논리를 구축해 가는 것이 얼마나 어려운지?"³⁵⁾라고 언급한다. 여기서 오시마가 말하는 자신의 논리란, 1960년대까지 이어져 오는 일본제국주의의 논리를 비판하면서도, 그에 대한 저항의 논리(일본공산당 혹은 신

35) 大島渚, 앞의 책, 172쪽.

좌익)로부터도 거리를 두어, '민족적 아이덴티티'를 형성하는 것이 중요한 것이 아니며, 보다 본질적으로 그것을 형성하려는 국가권력의 '폭력'이 문제라고 주장하는 것이다. 이상에서 살펴본 바와 같이, 『교사형』은 1960년대 일본에서 생산된 어떠한 작품보다도 일본제국주의의 <조선>에 대한 폭력적 성격을 신랄하게 고발하는 작품이며, 그에 대해 저항하는 측의 경직성까지 그려내고 있다는 면에서 매우 선구적인 작품이라고 할 수 있다.

3-3. 『돌아온 주정뱅이』

『교사형』이 개봉된 직후, 1968년 2월 김희로 사건이 발생한다. 김희로 사건이란, 시즈오카현 시미즈시에서 폭력단원을 라이플 총으로 사살한 후 여관에 다이내마이트를 들고 20명의 투숙객을 인질로 농성에 들어가, 마스크의 취재에 적극적으로 대응하여 조선인 차별의 부당성을 호소함으로써, 일본 사회에 <조선> 문제가 크게 보도되었던 사건을 일컫는다. 이 사건에 대해 오시마는 "나로서는 최고의 타이밍이었다. 내가 이토록이나 조선인 문제를 다루어 왔는데, 그대로의 사건이 발생하지 않았나? 내가 생각했던 그대로의 사태가 발생했다는 것에 대한 자부심과 실제로 그런 일이 일어나 버려서는, 현실이 영화를 넘어서 버렸다는 두가지 감정이 있었다"³⁶⁾라고 기술한다. 이 사건을 직접적인 계기로 오시마는 <조선> 인식에 대해 한 걸음 더 깊게 나아가게 된다.

영화의 스토리는 간단하다. 서론에서 언급했던 '임진강'을 부른 포크크루세더스 3인이 규슈의 해변에서, 베트남 전쟁 중 촬영되어 전 세계적으로 유명해진 사진, 즉 남 베트남 병사가 포로인 베트남의 머리를 썩 그 순간 얼굴을 일그러트리는 장면을 재현하며 놀고 있을 때, 모래 속에 숨어있던 두 명의 밀항 한국인, 즉 베트남 전쟁에 파견되게 되어 도망친 한국인 병사와 그를 따라 일본에서 교육을 받고자 밀항해 온 고등학생이 포크크루세더스의 옷을 훔쳐 입는다. 옷을 빼앗긴 3인은 온천에서 옷을 훔치려 하나 한국인 병사에게 그들을 대신해서 죽을 것을 강요당하고, 그들로부터 도망치려 하지만 결국은 열차에서 사살당하게 된다. 영화는 똑같은 내용을 다시 반복하여 세부적인 묘사는 다르지만 그들은 결국은 죽음을 맞이하게 된다. 영화의 라스트는 열차가 플랫폼을 지날 때, 앞서 언급한 사진이 배경 사진으로 반복되면서 끝나게 된다. 하지만 영화는 슬랩스틱 코미디로서 결코 무겁지 않으며, 당시 포크크루세더스의 히트곡이었던 '나는 죽어버렸다(おれは死にまつただ)', '임진강'이 삽입되며 전체적으로 가벼운 분위기를 연출한다.

하지만 이 영화에서 주목할 점은 '옷 바꿔입기'를 통해 <타자> 인식의 한계

36) 大島渚, 앞의 책, 204쪽.

와 <당사자> 인식의 필연성이 표현되어 있다는 점이다. 앞서 언급한 바와 같이 한국에서 밀항한 자들은 일본인 학생복을 입고 일본인이 되며, 군복을 입은 일본인은 갑자기 한국인이 된다. 그들은 이렇게 제복을 뺏고 빼앗기는 과정에서 아이덴티티 문제를 지속적으로 관객에게 묻게 되고, 중국에는 포크크루세더스 3인이 도심에 나타나 “당신은 일본인입니까?”라는 질문을 하면, 거리를 지나치는 모든 사람들(오시마를 포함한 전 스태프)이 “아니요, 나는 한국인입니다”라고 대답한다. 슬랩스틱적 코미디의 요소를 다소 개념적으로 정리하면, 영화는 어떤 인간이 자신에게 맞는 제복을 입는 것이 아니고, 우선 제복이 존재하며, 그것을 입는 사람이 제복의 아이덴티티를 받아들인다. 그리고 그 제복이 계속해서 교환될 때, 아이덴티티가 교란되어 혼란에 빠지게 되며, 오시마는 그것을 일본인과 조선인의 경계에 부가한 것이다. 베트남 전쟁에서 도망친 한국인 병사와 그 전쟁을 유희로 즐기고 있는 일본인 대학생(이 부르는 임진강)이 지속적으로 뒤바뀌며 교란될 때 점차 관객은 한국인 병사의 입장(<당사자> 인식)을 가지게 되는 것이다. 이에 대해 오시마는 다음과 같이 언급한다. “한국에는 징병제가 있어서 그들이 베트남 전쟁에 참전할 수밖에 없다는 사실은 당시 익히 알려져 있었다. 하지만 그렇다고 해서 그러한 한국인의 운명이 자신들의 운명이라고는 별로 생각하지 않았다. 그들은 우리 대신에 베트남에 간다는 인식은 비교적 적지 않았을까? 역으로 말하면 그것을 말하고 싶다는 것이 제작 당시의 발상이었다”고 말한다. 그리고 이와 같은 발상은 프란츠 파농의 영향이 농후하게 느껴진다. 오시마의 맹우였던 평론가 마츠다 마사오는 “황색 피부를 하고서 줄곳 하얀 가면을 쓰고 세계반혁명전쟁의 침병 역할을 담당해 온 일본국가권력의 실체를 연기해 온 우리들이, 배우건 스태프이건간에, 비슷하게나마 재일조선인을 연기함으로써, 황색 피부에 어울리는 황색 가면, 아니 제 3세계의 보다 진한 색깔의 가면을 쓰는 것이 가능하게 되었다”³⁷⁾고 말한다. 여기에서 오시마의 제작진들이 <조선>이라는 존재를 <당사자> 문제로 확실히 인식하고 있었다는 사실이 확인될 것이다.

오시마가 김희로 사건을 경험하고 『돌아온 주정뱅이』를 제작할 당시 <조선>에 대한 인식이 어디까지 도달했는가 하는 점은 다음의 언급 속에 잘 나타난다. 오시마는 “지금 사건 현장에서 돌아온 나는 텔레비전이나 인터뷰에 응해 그에게 자수를 권했던 사실을 강하게 반성하고 있다. 법에 따라 사람들의 양심에 따르는 것으로는 표현될 수 없는 자아도 있는 것이다. 일본인이라는 존재가 있고, 조선인 특히 재일조선인이라는 존재가 있다. 이 두 존재는 서로 부조리한 존재이다. 이 부조리를 만들어 낸 것은 일본인이다. 하지만 일본인이 조선

37) 大島渚, 앞의 책, 216-217쪽.

인을 부조리한 존재라고 느끼는 것은 이러한 사건이 일어날 때 뿐이다. 하지만 조선인은 매일, 낮으로나 밤으로나 일본인을 부조리한 존재로 느끼며 생활해 간다. 그 일본인이 존재한다는 자체의 책임을 추궁당하는 것은 당연한 일이다”라고 언급한다. 즉 오시마는 <당사자> 의식에서 한 걸음 더 나아가 일본(인)이라는 존재 자체의 책임에까지 다다른 것이다. 그리고 레토릭으로서는 과격하지만 <조선>이라는 타자의 눈을 경과함으로써 스스로인 일본인의 존재가 부조리하다는 고발은 1960년대 일본 사회에서 나타난 가장 과격한, 그리고 가장 현재까지 연결되어 있는 주장이라고 할 수 있을 것이다.

4. 결론

지금까지의 설명을 간단히 정리해 보면 다음과 같다. 오시마는 『잊혀진 황군』 이전에는 예를 들어 『태양의 무덤』에서 나타나듯이, 하층 프롤레타리아에서 연속적으로 사고되는 존재로서 제일조선인을 묘사했다. 하지만 그들에게 혁명적 가능성을 보았다는 사실은 1960년대의 일반적인 좌익의 사고와 다르지 않으며 오시마의 조선 인식도 일반적인 수준에 머무는 것이었다. 하지만 1964년 조선 체험을 하나의 인식적 터닝 포인트로 삼아, 오시마는 『윤복이의 일기』를 통해 점차적으로 조선에 대해 <타자> 의식에서 <당사자> 의식으로 나아가게 된다. 그리고 1967년에서 68년에 걸쳐 집중적으로 『일본춘가고』, 『교사형』, 『돌아온 주정뱅이』를 통해 이진우 사건과 김희로 사건을 영화 속에서 다룸으로써, 오시마는 일본의 거울로서의 조선에서 조선을 통해 일본을 객관화하는 시선을 획득하게 된다. 그리고 그것은 당시의 주류 좌익의 시선과도 다른 것으로서, 오시마는 1970년대에 노정되게 될 그들의 교조성과 경직성에 대해 이미 지적하고 있었다.

또한 오시마의 영화들이 현재적이라는 사실은 여전히 미해결 상태로 남아있는 중군위안부 문제나 전후처리 등의 역사적 문제가 다루어지고 있다는 사실 뿐만 아니라, 『박치기』가 『돌아온 주정뱅이』를 참조 사항으로 다루고 있다는 사실에서 단적으로 보이듯이 그 영화적 표현에 있어서도 현재적이기 때문이다. 글로벌라이제이션 현상 속에서 새로운 ‘동아시아 속의 일본’의 위치가 재논의되는 과정에서 어떻게 전후 일본이 조선을 포함한 동아시아를 표상해 왔는가 하는 점은 중요한 논점이며 그 중에서 1960년대 오시마 영화는 하나의 달성점으로서 기록해 두어야 할 것이다. 우리는 이러한 오시마의 인식을 객관적으로 평가하며 그 한계까지도 조명함으로써 현재의 시각을 획득할 수 있을 것이다.

【參考文獻】

- 강재언, 김동훈(2005) 『재일 한국·조선인-역사와 전망』, 소화, 160쪽.
- 마루야마 마사오(1997) 「군국지배자의 정신형태」 『현대정치와 사상과 행동』, 한길사
- 이봉우(2009) 『인생은 박치기다』, 씨네21북스, 28쪽.
- 大島渚(1966) 『日本の夜と霧／大島渚作品集《増補版》』, 現代思想社.
- 大島渚(1993) 『大島渚1960』, 青土社.
- 大島渚(2004) 『大島渚1968』, 青土社.
- 大島渚(2009) 「韓国国土は引き裂かれたが」 『大島渚著作集 第二卷 敗者は映像をもたず』, 現代思想新社, 96쪽.
- 小倉虫太郎(2000) 「「以前」の回帰」 『ユリイカ』 2000년 1월호, 青土社.
- 川村健一郎(2009) 「大島渚とヴェトナム」 奥村賢編 『映画と戦争』, 森話社, 311쪽.
- 鈴木道彦(2007) 『越境の時——一九六〇年代と在日』, 集英社新書, 245쪽.
- 高橋哲哉(2005) 『戦後責任論』, 講談社学術文庫, 29쪽.
- 松田政男(1970) 「同時代者としての大島渚」 『世界の映画作家6 大島渚』, キネマ旬報社, 50쪽.
- 四方田犬彦(2008) 「競いあう歌、歌」 『ちくま』 2008年5月号, 筑摩書房, 39쪽.
- ルイ・ダンヴェールほか(1995) 『ナギサ・オオシマ』, 風媒社, 117쪽.
- 渡邊一民(2003) 『<他者>としての朝鮮、文学的考察』, 岩波書店.

要 旨

大島渚の1960年代の映画に表れる<朝鮮>表象は現在にまで続く日本の戦後責任を問う上で非常に重要な観点を与えてくれる。1963年に放映された『忘れられた皇軍』以前には、例えば『太陽の墓場』にみられるように、朝鮮人は下層プロレタリアと連なる存在として思考された。しかしその階層の中で革命の可能性を見いだしたということは1960年代の一般的な左翼の<朝鮮>観とさほどの差異はなく、大島の<朝鮮>表象もその程度にとどまっていたと言える。

しかし1964年大島は韓国を体験することになり、それをきっかけに<朝鮮>に対する認識の変化を表すようになる。言ってみれば、大島は『ユンボギの日記』(1965)から漸新的に、<朝鮮>について<他者>意識から<当事者>意識に進んで行くのである。そして1967年から68年にかけて集中的に『日本春歌考』(1967), 『絞死刑』, 『帰ってきたヨッパライ』(1968)を発表し、その中で「小松川事件」と「金嬉老事件」を扱うことで、大島は朝鮮を日本の鏡として認識し、客観化する視線を獲得していく。そしてその視線は当時の主流的な左翼の<朝鮮>認識とは異なるものであり、1970年代に入って露呈される彼らの教条性や硬直性をすでに見据えていたのである。

また大島渚の映画が現在的だという事は、それが従軍慰安婦の問題や戦後責任の問題を扱っているという歴史的観点が重視されるだけではない。『バッチギ』が『帰ってきたヨッパライ』を参照項にしている点で端的にみられるように、大島の映画はその表現においてもきわめて現在的である。

グローバルイゼーションが押し進められるなか、新しい「東アジアの中の日本」が議論されて久しい。しかし歴史的に日本が自らのその位置をどのように捉えてきたのかは細心に検討しなければならない問題であり、その点で1960年代の大島の映画は一つの達成点として評価しなければならない。現在の問題点は直接には大島が到達した認識を評価し、その限界を指摘することで解決の糸口を見いだせるものであろう。

キーワード：大島渚、朝鮮、小松川事件、金嬉老事件、『絞死刑』、
『日本春歌考』、『帰ってきたヨッパライ』

투 고 : 2010. 2. 28
1차 심사 : 2010. 3. 13
2차 심사 : 2010. 3. 27