

今村昌平의 『人間蒸発』

柳在淵*

(e-mail: ryujaeyeon@hotmail.com)

目次

1. 들어가며
 2. '인간증발' 현상과 국가
 3. 인간의 존재와 부재 사이
 4. 증발 후에 남은 진실
 5. 맺음말
-

1. 들어가며

이마무라 쇼헤이(今村昌平, 이하 이마무라) 감독의 1967년 작 『인간증발』¹⁾은 그의 필모그래피를 장식하고 있는 20편의 영화 중에서 『일본전후사 마담 온보로의 생활につぼん戦後史マダムおんぼろの生活』²⁾과 더불어 장르상으로 분류하면 다큐멘터리 영화에 속하는 작품이다. 약 44년에 이르는 감독의 영화 인생에서 연출한 작품 수가 20편이라면 과작(寡作)³⁾이라 할 수 있을 것이다. 그것

* 동신대학교 관광일본어학과 부교수

1) 영화 텍스트로는 DVD, 東北新社(1996), 『人間蒸発』,를 사용했다.

2) 이 영화는 내용 중 부락민 등 피차별 부락에 관련된 내용이 있어 VIDEO나 DVD로 출시되지 않았다. 따라서 공개적으로 접할 수 있는 작품으로는 『인간증발』이 유일한 다큐멘터리 영화라 할 수 있다. 아울러 『인간증발』의 경우도 마지막에 가까운 장면에서 세트를 활용한 부분이 있고 감독이 카메라를 향해 “이것은 픽션이라”고 외치는 장면이 있는데 이를 두고 완전한 다큐멘터리 영화라고 할 수 있는지에 대한 의의 제기가 있을 수도 있다고 보나, 전체적으로는 다큐멘터리 장르에 속한다고 본다.

3) TV프로로 제작된 다큐멘터리는 상당 수 있으며 『未帰還兵を追って/マレー編』 등 8편이 DVD로 제작되었다. 아울러 이마무라 감독은 하라 가즈오(原一男) 감독의 『천황의 군대는 진군한다 ゆきゆきて、神軍』(1987年)의 기획자이기도 하다.

은 작가주의로 일관해온 감독의 영화 만들기에 대한 자세에서 비롯된 것이라 생각되는데, 그만큼 작품 하나하나에 감독의 예술관이 짙게 투영되어 있다고 해도 될 것이다.

『인간증발』은 1967년 영화잡지 『키네마준포』가 선정한 ‘일본영화 베스트 텐’에서 2위에 선정되었고, 그 내용의 특이성과 예술적 성과로 일본영화사에서의 평가 또한 높은 지위를 확보하고 있다⁴⁾. 이 작품은 1960년대 실험적이고 예술적인 영화 만들기를 지향했던 일본ATG⁵⁾에 의해 제작되었는데, 당시로서는 획기적이라 할 수 있는 독립프로덕션에 의한 저예산 영화다.

『인간증발』은 한 평범한 회사원의 실종과 그를 찾는 약혼자의 이야기로 시작되지만, 실종자 수색이 진행되면서 영화는 전혀 엉뚱한 방향으로 흘러버린다. 실종자를 추적해가는 과정에서 약혼자의 언니가 가담하고 실종자와 약혼자, 그리고 언니, 세 사람의 미묘한 관계가 이야기의 중심축으로 바뀌어 버린 것이다. 그리고 마침내는 진실게임과도 같은 방향으로 영화가 진행되며 영화의 주인공은 증발되어버린 오시마도, 그의 약혼녀인 요시에도 아닌, 요시에의 언니 사요로 바뀌어버린다. ‘증발’⁶⁾이라는 당시의 사회적 현상을 추적하는 데서부터 시작된 이야기가 인간 심리의 심층을 드러내는 심리극으로 전환된 것이다. 영화의 기법으로 말하면 피사체를 쫓는 카메라의 시선이 익스트림 롱샷에서 미디엄으로 그리고 마지막에는 클로즈업 샷으로 이동하듯이 차츰 그 범위를 좁혀간다고 할 수 있다. 본고에서는 『인간증발』을 통해 발화되는 담론의 다양한 층위들을 살피면서, 이 영화를 한편으로는 사회드라마로서 그리고 다른 한편으로 진실의 실체를 추적해가는 인간드라마로 보고 감독이 추구하고자 하는 인간 진실의 본질에 접근해보고자 한다.

4) 『키네마준포』의 평가 외에도 평론가 사토 다다오는 이 영화를 일본영화 300선 중에 포함시켰으며, 후타바 주사부라도 이 작품을 대단히 높게 평가한 바 있다.

佐藤忠男(1997), 『日本映画300選』朝日文庫, pp.145-146

双葉十三朗(2004), 『日本映画はくの300本』, 文芸春秋, pp.164-165

5) 日本ATG : 日本Art Theatre Guild의 이니셜을 딴 명칭. 1961년 발족되어 초기에는 외국의 예술영화 배급과 상영활동을 하다가 예술영화 제작에도 관여했다. 대표적인 감독으로 이마무라 외에 오시마 나기사(大島渚) 요시다 요시시게(吉田喜重) 시노다 마사히로(篠田正浩) 등이 있다.

佐藤忠男(2009), 『ATG映画を読む』, フィルムアート社, p.10

6) ‘증발’은 당시 하나의 사회 현상이 되었는데 영화 『인간증발』과 관련된 정의를 살펴보면 다음과 같다.

어느날 갑자기 행방불명이 되는 것. 경찰청 조사에 의하면 1951년부터 67년까지 발견되지 않은 가출인과 신원불명 사체는 86,000명을 넘어섰다. 또 66년에는 9만여 건의 수사의뢰가 있었다. 그 중 주변 사람들이 이유를 알 수 없는 실종 케이스를 ‘증발’이라 불렀다. 이 해 6월 증발한 약혼자를 찾는 한 여성을 등장시킨 기록영화 수법의 『인간증발』(감독 이마무라 쇼헤이)이 공개되었는데 그 여성이 상영 중지를 요구하고, 그 후 자신도 ‘증발’해 버리는 사건도 있어 화제가 되었다. 講談社編集部(1990), 『昭和二万日の全記録』第13巻—東京オリンピックと新幹線, p.321.

2. ‘인간증발’ 현상과 국가

『인간증발』은 이미 타이틀 그 자체에서 사회적인 현상으로서의 뉘앙스가 짙게 풍긴다. 그렇다고 해서 이마무라가 사회고발성이 짙은 작품이나 정치적 성향의 영화를 연출하는 감독은 아니다. 그는 촬영 대상에 대한 철저한 조사를 통해 사실성 높은 작품을 추구하며, 정치색을 제거하고 인간에게 잠재해 있는 본능적 욕망을 묘사하는데 중점을 둔다. 그런데 그 본능적 인간의 외면에 덧씌워진 가면을 벗기는 과정에서 자연스럽게 인간을 둘러싼 문명이나 정치적인 문제들이 드러날 뿐이다. 따라서 이 영화의 경우도 감독이 의도했든 그렇지 않았든 부재하는 주인공 오시마를 추적하는 과정에서 한 인간을 둘러싼 사회적 관계들이 자연스럽게 드러난다. 『인간증발』은 1967년에 제작된 작품이다. 시미즈 다다시는 이 영화가 제작된 시기와 증발의 의미를 이렇게 설명한다.

‘인간증발’이라는 말은 일종의 유행어가 되었다. 패전으로부터 20여년이 지나 많은 일본인들에게 이미 전후는 끝났다는 의식이 정착하기 시작하던 무렵이다. 학생들이 일본이라는 나라 자체의 변혁에 아직은 환상을 품고 있던 때이기도 했다. 이 무렵 젊은이든 노인이든 ‘인간은 어떻게 살아야 할까?’라는 문제를 진지하게 생각하고 있었는지도 모른다. 패전이라는 국가적 규모의 좌절을 겪고 일본인은 다시 새로운 희망을 향해 첫 걸음을 내디디려하고 있었다. 그런 시기 한 사내가 증발했다. 인간이 어느 날 아무도 모르게 ‘증발’해 버린다. 남은 가족, 약혼자는 당혹스러울 뿐이다. 그들은 가까이 있던 남자의 실종이라는 커다란 수수께끼와 마주한 것이다.⁷⁾

일본 전후사 중에서도 1960년대만큼 급격한 경제성장에 따른 변화의 속도가 빠른 시기는 없었다. 50년대 말에서 60년대 초의 격렬한 안보투쟁을 겪은 후 일본사회는 이른바 정치의 계절을 뒤로 하고 경제의 계절로 접어든다. 특히 60년대 중반인 1964년에는 전후 일본사회에서 최대의 이벤트로 꼽히는 도쿄올림픽이 있었고 ‘쇼와겐로쿠(昭和元祿)’의 호황을 맞아 가파른 곡선을 그리며 경제가 성장하던 시기이다. 그러나 경제 성장은 반드시 그들을 동반하는 법이다. 공해, 교통사고는 물론 유괴, 살인 등 각종 사건 사고가 성장의 뒷면에서 마치 성장과 짝을 이루듯 발생했다.

영화는 경시청의 후쿠도비 감식부장의 증발자에 대한 지극히 사무적이고 의

7) 清水正(2001), 『今村昌平を読む』, 鳥影社, p.264.

례적인 말투의 발표로 시작된다. 감식부장의 발표는 국가기관의 공식적 언설이 그렇듯이 개인적인 감정이 배제된 행정적 과정과 절차를 전달하는 내용만으로 되어있다.

가출인표 제작연월일 쇼와 40년 5월 31일. 제작서 및 제작번호 경시청 혼조 경찰서 넘버 쇼와 40년⁸⁾ 66호.

성명, 연령 오시마 다다시(大島裁) 1935년 1월 2일 생. 당 30세

성별, 남. 국적, 일본. 가출 연월일 1965년 4월 20일 전후

직업: 플라스틱 세일즈. 본적 : 니가타현 나오에쓰시 에하마

신체특징 : 1m 60cm. 체격: 중간

인상 : 각진 얼굴에 머리는 짧고 약간 곱슬, 안경 미착용, 치열이 고르지 못함. 가출인은 작년 4월 12일 후쿠시마 방면으로 출장, 4월 18일 귀가 예정이었으나 회사 기숙사에 모든 짐을 둔 채 소재불명임. 동기 : 원인 불명⁹⁾

그리고 이어서 증발자들에 대한 자신의 감상이 간단히 언급된다.

이렇게 많은 인간이 복적거리며 살고 있습니다. 이렇듯 비좁은 섬나라 안에서 증발한 그들이 도대체 어디에 어떻게 숨어있을까? 또 우리의 시선이 전혀 닿지 않은 동굴 같은 것이 있어 그곳에 가만히 숨어있는 게 아닐까 하고 생각하면 정말 이상한 느낌이 듭니다.(p.134)

경찰의 발표에서 주목을 끄는 것은 가출인표에 적힌 ‘쇼와 40년 66호’라는 증발자의 번호다. 오시마 다다시가 지니는 개인의 정체성이나 한 인간으로서 다양한 특성들은 모두 소거되고 그는 ‘쇼와 40년 66’호라는 번호로 명명된다. 국가기관으로서 그 증발되어버린 수많은 인간들 중의 한 명이고, 아마 그 순서에 따라 부여되었을 번호로만 자신의 존재를 증명할 뿐이다. 증발자 발표에 이은 감식부장의 위와 같은 독백은 증발자인 ‘국민’에 대한 태도를 암암리에 드러낸다. 사족과도 같은 감식부장의 독백은 증발자들, 즉 아무런 권력이나 자본, 그리고 배경도 없는 실종자들과 국가권력의 관계를 보여준다고 할 수 있다. 후쿠도비 감식부장은 영화가 거의 끝날 무렵에 다시 등장한다. 그는 여러 사람들 틈에 섞여 오시마의 증발에 대한 감회를 피력한다.

8) ‘쇼와 40년(1965년) 606호’는 실종자에 대해 경찰이 규정한 고유 명칭이기 때문에 여기에서는의 ‘쇼와’를 서력으로 표기하지 않고 연호의 명칭을 그대로 따랐다.

9) 이 영화의 시나리오는 영화가 편집된 후에 등장인물들의 대사나 감독의 해설을 기록한 것으로, 영화 촬영 전에 완성되는 통상적인 시나리오와는 다르다. 이하의 인용문은 페이지만 기록한다. シナリオ作家協會編(1967), 『年鑑代表シナリオ集』, タビッド社, p.134

후쿠도비 : 에 글쎄, 저희들로서, 에- 또 해결하지 못했습니다. 그러니까 잘 모르겠고. 글쎄 그게 인간사회……인생이라고, 뭐 인생 그 자체라고나 할까. 대충 그렇다는 이야기고. (p.191)

영화에서 국가기관이 개입하는 것이 이것이 전부다. 증발자는 니가타현 나오에쓰의 시골 농가의 4남으로 중학교를 졸업하고 곧바로 도쿄로 나와 변두리에 있는 플라스틱 식기 도매상 종업원이 되어 15년간 근무한 사람이다. 사토 다다오는 감독이 수많은 실종자 중에서 오시마와 같은 인물을 택한 이유에 대해 이렇게 설명한다.

아마 이마무라 쇼헤이가 이 사례를 선택한 첫째 이유는 실종된 오시마의 경력 때문이었을 것이다. 가난 때문에 시골에서 내몰리듯이 도회로 나온 젊은이가 도회에 뿌리를 내리지 못하고, 아무도 주변 사람들이 이해를 해주지 않아 고독한 마음에 빠져 있었을 것이다. 이런 인물을 이마무라는 이미 그 전에 쓴 『パラジュー神々と豚々』에서 등장시키고 있다. 이러한 인물은 결코 이마무라의 창작이 아니라 일본에 무수히 존재할 것이며, 현대 일본의 가장 기본적인 인간유형이라 할 수 있을지도 모른다. 우연히 증발이라는 행위로 나타났기 때문에 이상하게 보이겠지만, 이런 인물이 왜 증발했는지 추적해가다 보면 자연스럽게 그런 혼한 인간에게 현대의 대도회지 생활이란 무엇인지, 얼마나 길들기 어렵고, 얼마나 살기 힘들며, 어떤 유혹과 어떤 회로애락이 있는지 떠오를 것이다.(.)¹⁰⁾

이마무라는 자신의 영화 인생의 스승으로 오즈 야스지로와 가와시마 유조 감독을 꼽고 있는데, 잘 알려져 있듯이 그는 오즈의 『맥추麥秋』를 비롯한 『도쿄이야기東京物語』와 같은 작품의 조감독을 맡으면서 영화에 입문했다. 그런데 오즈의 영화에 등장하는 인물들은 대부분 중산층의 품격 있는 가족의 구성원들이다. 영화의 기법 또한 등장인물들의 절제된 동작이나 독특한 화면구성으로 이마무라의 취향과는 거리가 멀다. 물론 이마무라도 오즈의 영화 기법에 동의한 것은 아니다. 그래서 오즈는 이마무라에게 구더기만 영상에 담는다고 나무랐고 이에 반발한 이마무라는 “난 죽을 때까지 구더기만 찍겠다”¹¹⁾ 결의를 굳혔다고 한다. 그리하여 이마무라는 사회의 밑바닥이나 변방에 있는 사람들의 이야기를 영상에 담았고, 『인간증발』에 등장하는 인물들도 오시마도 그런 부류의 전형적인 인간¹²⁾임을 알 수 있다.

10) 佐藤忠男(1980) 『今村昌平の世界』, 学陽書房, p.102

11) 今村昌平(2004), 『映画は狂気の旅である』, 日本経済新聞社, p.120

오시마의 전력에도 나타나 있듯이 그는 실종되기 15년 전 니가타의 궁핍한 농촌으로부터 도쿄로 흘러나왔다. 오시마가 자취를 감춘 해가 1965년이던 그는 1950년경에 도쿄에 정착한 셈이 된다. 오시마가 도쿄에서 생활한 15년 기간 동안 일본은 한국전쟁의 특수 이후, 50년대 중반 건국 이래 최대의 호황이라 일컫는 진무경기(神武景氣)를 거쳐 전후 종결을 선언하기에 이른 시기다. 또한 이 시기에는 전후민주주의의 세례를 받은 전후 세대들이 기성세대들의 낡은 가치관에 거세게 저항하면서 새로운 삶을 회구하며 자신들의 독특한 문화를 형성하기도 했다. 전자는 이른바 신 3종의 신기로 불리는 내구소비재의 보급이 그 상징적인 현상이었다면, 태양족의 등장은 후자를 상징한다고 할 수 있을 것이다. 그러나 그 시기에 고스란히 청춘기를 통과해온 오시마의 삶의 과정에는 그런 현상의 흔적을 볼 수가 없다. 그는 당시 일본 사회의 상황과는 아랑곳없이 도회의 뒷전에서 묵묵히 스스로의 생계를 위해 젊음을 바쳤을 뿐이다. 그가 근무했던 회사인 오카산업에서 이마무라 감독과 쓰유구치 시게루가 나눈 다음의 대화를 보자(.)

이마무라 : 도회로 뛰쳐나왔지. 시골 소년들이 말야. 이런 곳도 대부분 다 그런데, 도회의 중소기업으로… 다들 흡수되었지. 그 중소기업을 떠받들고 있는 게……

쓰유구치 : 가족주의라는 거군요. 친자 관계랄까?

이마무라 : 시골의 가족주의적 온정주의라고 할까…… 일종의 가부장제 같은 거지.(p.141-142)

이어서 회사의 조회 광경과 사장인 오카의 훈시가 길게 이어진다.

오카 : 미야나가씨가 지금 한 군대시절 상관의 말, 그거 아주 좋은 말이라 생각합니다. -중략-

‘감사하는 생활은 당연한 것을 고맙게 생각하는 데서부터 시작 된다’ 내가 항상 말했듯이 밥이나 뭘 먹는다는 것, 쌀 한 톨을 먹는 것도 자신이 손수 지은 것이 아니라 농촌에서 반년 이상, 일 년 뼈빠지게 고생해서 지은 쌀 한 톨……그것을 나는 어렸을 적부터 쌀 한 톨만 남겨도 어머니한테 호되게 꾸지람을 들을 정도였습니다. 쌀 한 톨도 지어본 적도 없는 네가 그 걸 버릴 권

12) 이마무라의 ‘구더기’란 더럽고 부정적인 뉘앙스가 아니라 긍정적이고 적극적인 의미로 해석해야 한다. 즉 문명화되기 이전의 본능적 욕망에 충실한 인간을 뜻하며, 국가라는 제도 심지어는 가족제까지도 포함한 제도나 관습에 포섭되지 않는 존재를 말한다. 감독은 스스로 통과한 청춘기의 삶을 마치 구더기처럼 통과해왔으며 감회어린 회상을 한 바 있다.

今村昌平(2001), 『撮る』, 工作舎, pp219-220

리가 있느냐고 화를 내시는 겁니다. 나는 열 살 때 어머니가 돌아가셨습니다. 그 어머니의 말씀이 아직도 귓전에 생생히 남아, 음식에 대해 감사하는 마음을 가져야한다고 생각하고 있습니다. 부모님 중에는 그것을 알고 계시면서도 엄하지 못한 분들이 있을 거라 생각해서 그런 부모님을 대신하여 새삼 표어처럼 쌀 한 톨이라도 소중히 여기라 한 것입니다.(p.142)

절약과 검소 그리고 감사하는 마음을 설파하는 오카산업 사장의 훈시는 얼핏 보면 사원들에게 대한 따뜻한 배려처럼 보이기도 한다. 그러나 이마무라의 가족주의적 온정주의라는 냉소적인 언급처럼 소단위로서의 가족 그리고 나아가서는 대가족으로서의 국가주의를 연상하게 한다. 따라서 가족주의적 온정주의에 전시기를 관통했던 ‘멸사봉공’의 이념이 스며있음을 짐작할 수 있다. 그런 짐작을 뒷받침해주는 증거로 영화가 막바지에 이를 무렵 쓰유구치와 오카사장의 대화를 들 수 있다.

쓰유구치 : 저, 얼마 전 사장님을 뵈러 갔더니 「기대되는 인간상」¹³⁾이 있더군요.

오카 : 있지요. 그거 문부성에서 편찬한 겁니다.

쓰유구치 : 그거 역코스라고 생각하지 않으세요?

오카 : 역효과가 나리라고는 생각하지 않습니다.

쓰유구치 : 역코스.

오카 : 예?

-중략-

오카 : 나는 글썽. 역코스¹⁴⁾라고는 생각하지 않는데요. 다만 누구나 열심히 공부해서 스스로가 조금이라도 앞으로 나간다는 것은 모든 사람에게 중요한 일이라 생각합니다만.(p.192)

13) 「期待される人間像」1965년 1월에 중앙교육심의회가 ‘후기 중등교육의 확충 정비에 대한 답신’과 함께 제출한 답신.

차세대를 담당할 청소년의 이상 상으로 ‘올바르게 일본을 사랑하는 사람’, ‘늠름하고 씩씩한 일본인’ 등 청소년에 대한 애국심과 준법정신 육성이 강조되었으며, 사회인 항목에는 ‘일에 전념한다. 복지에 기여한다. 창조적이다. 사회규범을 중시한다. 올바른 애국심을 갖는다. 상징을 경애하는 마음을 갖는다. 뛰어난 국민성을 신장한다’는 내용이 들어있다. 이들 두고 메이지 수신교육의 부활이라는 비판이 일었다. 半藤一利(2009), 『昭和史』, 平凡社, pp.505~506

14) 오카사장은 역코스를 전진이나 진보의 반대어인 퇴보의 의미로 이해하고 있는 반면 쓰유구치의 말은 1950년대 전반 GHQ가 진보세력들을 탄압하기 위해 썼던 정책을 의미한다. 역코스란 정치·경제·사회전반에 걸쳐 당시의 민주화·비군사회에 역행하는 1951년경의 일본의 풍조를 요미우리신문이 ‘역코스’라는 타이틀로 연재하면서 유행이 된 말이다. 講談社編集部編(2011), 『暮らしの年表/流行語100年』, 講談社, p.95

오카사장과 쓰유구치의 동문서답과도 같은 대화가 전후 맥락이 생략된 채 영화의 말미에 끼어들어 있다. 기성세대이자 제도권의 관습에 충실한 사장의 의식을 여과 없이 보여주는 장면이다.

이렇듯 오시마의 삶은 일본 전후의 1950, 60년대 사회의 지배적 담론으로 자리 잡았던 변영이나 민주주의와 같은 흐름으로부터 비껴나있다. 아울러 그의 실종은 그와 같이 사회의 주류를 벗어난 변방적 존재를 관객에게 환기시키는 역할을 한다.

따라서 그의 실종을 다루는 경찰의 태도도 그런 시각에서 유추해보기란 어렵지 않다. 이마무라는 실종자 오시마의 영화 제작 교섭을 할 때부터 약혼녀가 ‘가출인은 경찰에서도 제대로 다루려하지 않는데 일개 영화감독이 뭘 하겠느냐¹⁵⁾’는 태도였다고 한다. 하물며 국민으로서 권리 의식이 더 희박한 농촌의 부모들에게 국가권력인 경찰은 더 먼 존재일 수밖에 없을 것이다. 영화는 경찰보다 무당 쪽에 영상을 더 많이 배치한다. 경찰의 과학적이고 합리적인 수사를 비웃기라도 하듯 출연자들은 무당¹⁶⁾을 찾아가 오시마의 행방을 묻는다. 오프닝 크레딧과 더불어 맨 처음 등장한 무당의 점괘를 보자.

무당 : 오시마 가문의 조상님. 오시마군의 행방을 알려주십시오. 비나이다. 비나이다.

무당 : 말씀드려도 될까요? 저, 영감님. 저, 사정이 있어 돌아오지 못한데요. 그러지 말고 모두들 걱정하고 있으니까 돌아오라고 했더니, 안 된데요. 친척 중에 여자 분인데. 고생을 심하게 하다가 죽어서 저승에 들지 못하고 맥을 맴 돌아요. 그런 친척 없어요?(p.137)

물론 무당이 올바른 답을 제시해줄 리는 없다. 그러나 횡설수설하고 터무니 없는 답변을 늘어놓는 무당에게 의지하려는 이들의 태도에서 오히려 더 리얼리티를 느낀다. 따라서 그런 행위를 두고 합리와 비합리를 논하는 것은 그다지 의미가 없다. 사회의 주류로부터 벗어나 있는 사람들의 삶의 한 방식일 터이며, 이마무라가 말하는 제도화된 국가 권력에 포섭되지 않은 구더기들의 현실을 받아들이는 방식이기 때문이다. 영화의 후반에 이르면 무당은 오시마가 약혼녀 자매에 의해 살해되었다는 점괘를 내놓지만 이를 두고 논란을 벌이거나

15) 今村昌平(2004).p.135

16) 이마무라가 쓴 시나리오에는 무당을 무녀나 영매靈媒 표기하지 않고 神樣로 써놓았다. 단순한 점괘를 풀어내는 사람이 아니라 민중들이 의지하려는 대상으로서의 무녀의 입장을 나타낸 것으로 보인다. シナリオ作家協會編(1967). p.137

하는 일은 없다. 감독에게 무녀의 등장은 그녀들과 변방에서 살아가는 사람들이 일상 속에서 관계를 맺는 방식에 의미를 부여하고 싶었기 때문일 것이다.

이와 같이 영화는 평범한 증발자의 실상을 통해 국가와의 관계를 자연스럽게 묘사해낸다.

3. 인간의 존재와 부재 사이

『인간증발』은 한 인간의 부재(증발)를 통해 오히려 그의 존재를 드러낸다. 이마무라 일행은 오시마가 관계를 맺고 있던 수많은 사람들을 만나 집요하게 그의 사생활이며 신변을 파고든다. 약혼자인 요시에는 성실한 사람으로만 알았던 오시마의 뒷면을 알고 당혹해 한다. 오시마에 대한 이력은 그와 가장 오랫동안 생활해온 오카산업의 사장과 인터뷰에서부터 소개된다.

요시에 : 저희들이 짧은 만남이어서 서로가 좋은 면만을 본 것 같은 생각이 드는데, 15년을 함께 하신 사장님이 본 그의 다른 면은 어떤 사람이었습니까?
사장 : 나도 오시마군과는 간다 시절부터 함께 고생을 해왔는데, 그렇게 스스로를 잘 보여줄 줄 아는 그런 사람은 아닙니다. 다만 아주 소심하고 착하긴 한데 술을 마시면 사람이 변하는 게 내가 몰랐던 면일지도 모르겠습니다.(p.135)

오시마가 당시로서는 거금이라 할 수 있는 40만 엔을 횡령한 사실이 있음을 사장이 털어놓자 약혼자인 요시에가 꺼낸 말이다. 이어서 가족처럼 돌아온 사장의 부인을 비롯하여 친지 및 회사 동료들의 인터뷰가 계속된다. 그리고 오시마가 수금을 위해 들렀다가 발걸음이 끊긴 후쿠시마현 근처에서 영화스텝들의 추적은 멈춘다. 그런 추적 과정에서 오시마의 과거가 낱알이 공개된다.

가족이나 친지들은 오시마의 성장 과정과 가문의 전통과 같은 것들을 주로 이야기한다. 특히 오시마의 형인 쇼지는 동생이 횡령한 회사 돈의 일부를 변제하여주었다는 이야기를 털어놓으며, 적지 않은 부담이었지만 가족으로서의 배려였음을 밝힌다.

쇼지 : 제가 10만 엔을 냈지요.

이마무라 : 그렇지만 그때 월급이 만오천 엔이었지요?

쇼지 : 예.

이마무라 : 그럼 만오천 엔을 받아 저금하신 돈을 찾으신 거군요.

쇼지 : 그런 셈이지요.

이마무라 : 피와 땀이 배인 돈이었을 텐데.

요시에 : 얼마나 소중한 돈인데.

이마무라 : 상당히 힘드셨겠어요.

쇼지 : 글썄, 이듬해 결혼도 해야 해서 실은 꺼내고 싶지 않았는데. 그러니까 다다시가……

이마무라, 요시에 : 예.

쇼지 : 조금이라도 회사 쪽 사정을 배려해서. 그러니까 다다시가 근무를 하고 있던 터라, 마음이라도 좀 편했으면 해서요.(p.140)

이러한 형의 반응은 앞 장에서 말한 전통사회의 가족주의적 온정주의가 농촌에 여전히 남아 있음을 증명한다. 또한 오시마의 부친인 사이이치로는 아들을 찾아주었으면 하는 마음이 간절하면서도 집 안의 수치라며 실종 사실을 숨기고 싶어 한다. 이렇듯 이마무라는 실종자가 주변 사람들과 맺고 있는 관계며 그 관계 속에서의 오시마라는 인간에게 접근해간다. 그런데 감독을 비롯한 약혼자와 스텝들의 오시마에 대한 집요한 추적은 관객들을 의아하게 한다. 실종된 인간을 찾는 기록영화가 아니라 부재하는 한 인간의 모든 것을 드러냄으로서 오히려 그의 존재의 의미를 추적해가는 인간 탐구의 드라마처럼 보이기 때문이다.

영화가 제작된 시기는 1966년에서 67년까지이고 오시마가 실종된 것은 1965년이다. 수많은 증발자 중에서 이미 1년 이상이 지나버린 사람을 찾는 행위가 무의미해 보이는 것은 당연하다. 이쯤 되면 이마무라 감독 스스로도 그렇고 영화제작을 함께 했던 주변 사람들도 오시마를 찾을 확률이 매우 낮을 것이라는 사실을 이미 알고 있었을 것이다. 오시마가 증발을 하지 않았거나 살아있을 확률이 높다면 카메라를 앞에 두고 그의 부정적인 측면에 대한 이야기를 꺼내기는 좀처럼 어려울 것이다. 만드시 그런 이유는 아니겠지만 오시마의 부재 및 생존의 가능성이 낮은 상황에서 그의 사생활에 대한 배려는 전혀 없다. 물론 인터뷰에 응한 사람들은 감독으로부터 자신들의 이야기가 영화의 한 장면으로 구성되리라는 사실을 들었을 것이다. 따라서 주변 사람들과의 인터뷰는 오시마를 찾기 위한 단서를 붙잡으려는 것이 아니라, 그의 부재를 보다 선명히 드러내는 역할을 한다. 그리고 그 부재는 타자와의 관계 속에서 형성된 이중 삼중의 외피를 벗기는 작용을 한다. 그리하여 오시마라는 한 인간의 존재를 가감 없이 보여주며, 그런 오시마의 존재야말로 당시 평범한 삶을 영위하고 있는 그

/그녀의 모습을 환기시켜주고 있다.

그렇다면 왜 감독은 이미 부재가 거의 확실시 되고 있는 인간에 대한 다양한 증언들을 영화 속에 담았을까? 그리고 왜 부끄러운 사생활조차도 낱낱이 드러나 버린 인간을 관객 앞에 내놓았을까? 이마무라의 영화 속에 등장하는 인물들은 대체적으로 반문명적인 정서를 지닌 인간들이다. 스승격인 오즈 감독에 반발하면서 자신은 ‘구더기’를 영상에 담는 작업을 하겠다는 각오를 했듯이, 벌거벗은 오시마를 통해 극영화의 등장인물보다 강력한 리얼리티를 확보할 수 있는 다큐멘터리의 특성을 살려 실제 ‘구더기’를 보여주려 한 것으로 보인다.

주변 인물들을 통해 드러난 오시마의 진면목을 보자. 그는 빈농의 아들로 태어나 마치 떠밀리듯 도회로 나와 공장노동자로 생계를 이어간다. 그가 지닌 것이라고는 그저 몸밖에 없다. 물질적 자본은 물론 학력이나 교양습득을 통해 얻을 수 있는 문화자본도 지니지 못한 그로서는 도회생활에서 욕망이 억압될 수밖에 없다. 그를 둘러싼 환경은 전후의 호황과 전후민주주의 열풍이 사회에 확산되던 시기였다. 인간의 욕망을 한껏 부추기는 사회적 분위기와는 달리 오시마에게 주어진 조건은 욕망을 유보한 채 자신의 삶을 건사하는 일이 전부다. 그러나 오시마는 그런 억압된 욕망을 거금의 회사 돈 횡령이라는 형태로 해소한다. 이어서 그와 복잡하게 얽힌 문제가 여성편력이다. 오시마는 약혼녀인 요시에를 만나기 전에 주변의 여러 여성들과 관계를 맺어왔음이 밝혀진다. 그는 사귀던 여자로부터 장래성이 없다는 이유로 절연을 당하기도 하고, 여자를 임신시킨 적도 있다. 그리고 영화가 후반에서 진실공방의 문제라는 결정적인 방향전환의 이유가 되는 약혼녀의 언니 사요와의 관계까지 밝혀진다. 오시마의 유보 혹은 거세된 듯이 보인 욕망은 그렇듯 부재를 통해 모습을 드러낸다.

그러나 이마무라는 오시마의 그런 행위에 대해 굳이 ‘선악’의 가치판단을 부여하지 않는다. 영화의 인터뷰 과정에서 밝혀진 오시마의 행위는 문명적 혹은 도덕적 기준으로 판단하면 야만적- 문명의 상대적 개념으로 본다면-이거나 부도덕하다. 그러나 카메라는 집요하게 오시마의 행적을 쫓기만 할뿐, 행위 그 자체에 대한 감독의 생각은 일절 배제시키고 있으며, 극영화에서 흔히 볼 수 있는 관객의 반응을 유도하려는 태도도 보이지 않는다.

영화가 후반으로 가면 오시마를 찾는 과정에서 서서히 요시에의 본모습이 드러나고 그의 생존 확률의 낮은 쪽으로 기울면서 오시마에 대한 생각이 처음과는 다른 방향으로 변모해 간다. 이마무라는 훗날 ‘만약 오시마를 찾지 못한 경우에는 그녀(요시에)의 내면 탐색을 중심으로 영화를 만들려고 생각해, 약혼녀의 가면을 벗기기 위해 먼저 예고 없이 그 일상을 파괴하기로 했다’¹⁷⁾고 고

백한 바 있다.

그녀는 오시마와 연인관계에 있던 여자를 심하게 다그치기도 하고 인터뷰의 보조역할을 해준 배우 쓰유구치 시게루에게 애정을 고백하기도 한다. 그리고 영화제작에 따른 기자회견이며 텔레비전 출연 등의 과정을 거치면서 마침내는 감독이 우려했던 여배우 흉내를 내는 사태에 이른다. 매스컴에 수사를 공개한 후 있었던 텔레비전 출연 장면을 보자.

사회자 : 하야카와(요시에)씨 만약 그 실종된 오시마씨를 찾는다면 원래 했던 약속을 지키겠습니까?

요시에 : 아주 어려울 것 같습니다. 그 사람이 지금 혼자 있는지도 모르겠고, 그 사람 마음도 변함이 없는지 모르겠는데, 다만 제 자신이 돌아왔으면 하는 마음도 있지만, 역시 나이 드신 부모님들에게 보내드리고 싶다는 기분도……

이마무라 : 그건 아주 좋은 말처럼 보이지만, 글썄 하야카와씨가 웬지 생색을 내려고 그렇게 말한다는 생각도 들거든요. 반쯤이 아니라 1할 정도가 그렇고 나머지 9할은 그러니까 있어도 그만 없어도 그만 아닌가요?(p.165)

방송에 출연한 요시에의 태도는 자못 진지하다 못해 위선적인 인상을 준다. 요시에의 변모는 이마무라와 쓰유구치를 당혹스럽게 만든다. 오시마 찾기에서 한 인간의 내면 탐구로 선회하려 했던 영화의 방향이 벽에 부딪혔기 때문이다. 부재함으로서 스스로를 드러내는 오시마와는 달리 요시에에는 존재하면서 두꺼운 외피로 자신을 감쌌으므로 부재의 대상이 된다. 여배우가 된다는 것은 자기 스스로를 치장하는 특별한 존재가 됨을 의미한다. 그렇게 되면 영화는 이미 넌 픽션이 아닌 픽션이 되어버리고 다큐멘터리의 의미가 훼손된다. 아울러 영화가 픽션, 즉 극영화가 될 경우 요시에라는 진정한 존재는 부재하고 타자의 시선을 의식하는 다른 페르소나가 그 자리를 대신하게 된다. 오시마의 부재를 통해 요시에의 내면을 탐색하려 한 감독의 시도가 난관에 부딪힌 것이다. 부재와 존재 사이의 미묘한 엇갈림은 결국 두 개 범주의 역전이라는 현상을 낳는다. 그리고 다시 영화는 의외의 반전을 예비한다. 요시에의 언니 사요의 부각이다.

4. 증발 후에 남은 ‘진실’

『인간증발』은 영화가 종반으로 치달으면서 실로 점입가경의 경지에 들어선다. 촬영 팀이 오시마의 실종 전후의 행방을 쫓는 과정에서 요시에의 언니인

사요와 오시마의 관계가 새롭게 떠오른다. 요시에와 사요의 관계는 어릴 적부터 사이가 무척 좋지 않았다. 사요는 포주의 양녀가 되었다가 기생이 된 전력이 있고, 지금은 조그만 회사 사장의 첩으로 있다. 성격이 모나고 역센 요시에는 그런 언니에게 어릴 적부터 극단적인 혐오감을 갖고 있다. 그런 자매 사이에 오시마와 언니의 관계가 떠오른 것이다. 세 사람의 삼각관계에 요시에 자매의 해묵은 갈등마저 증폭되는 사태에 이른 것이다.

사요는 영화의 도입 부분에서부터 등장하지만 전반부에서는 인터뷰를 통해 평범한 내용의 신변잡기만 진술한다. 참고인의 진술 정도의 역할이다. 동생의 영화 출연에 대한 감상이며 가족으로서 오시마 증발에 대한 입장 - 만약 요시에가 오시마와 결혼을 했다면 한국의 친족 관계로 치면 오시마는 사요의 제부에 해당된다 - 등 스텝들의 질문에 의례적인 대답만 할 뿐¹⁸⁾이다. 그런데 오시마 실종에 대해 다양한 사람들의 인터뷰를 진행하던 도중 오시마의 거래처 지인으로부터 뜻밖의 사실을 듣는다. 오시마로부터 약혼자의 언니가 첩이라 무척 곤혹스럽다며, 자신은 당분간 결혼할 생각이 없다는 고백을 들었다는 증언이다. 스텝들은 그 증언에 주목한다. 처형이 될 사람이 첩이라는 사실과 그로 인한 자신의 결혼의사의 포기라는 연관성에 대한 의문 때문이다. 그러한 의문은 오시마 찾기라는 영화의 본래의 의도가 급변하고 주인공이 사요 쪽으로 옮겨가는 계기가 된다. 초점이 오시마와 사요의 관계로 이동하면서 스텝들은 두 사람의 관계에 대한 확증에 가까운 복수의 진술을 확보한다. 두 사람이 함께 걸어가고 있는 것을 여러 차례 목격했다는 생선가게의 점원, 사요가 살고 있는 건물에 함께 올라가는 것을 보고 말까지 걸었다는 포장회사의 점원, 그리고 오시마가 근무하던 오카산업의 교환수는 사요로부터 걸려온 전화를 바꾸어주었다는 증언을 한다.

관객들은 오시마 실종과는 전혀 관계가 없는 뜻밖의 방향전환이 당혹스러울 뿐이다. 장면은 이제 조용한 방으로 바뀌고 그곳에서 요시에와 사요의 팽팽한 긴장관계가 계속된다. 방 안에서 요시에는 쓰유구치와 함께 채록한 증언을 녹음기로 틀어놓고 언니를 집요하게 밀어붙이지만 사요는 요지부동이다.

생선가게점원의 소리 : 이 사람과 함께 걸어가는 것을 본 적이 있어요, 저
 요시에의 소리 : 함께 걷는 걸 봤다구요?

18) 영화는 오시마를 찾기 위한 과정을 시간의 순서대로 배열해 놓았는데, 사요의 인터뷰는 편집과정에서 극적 효과를 노리기 위해 그런 식으로 사요의 반응을 배치한 것으로 보인다. 시나리오를 채록한 우라야마 기리로浦山桐郎는 방대한 필름을 감독의 의도에 따라 배열하고 거기에서 진술한 내용을 시나리오로 삼았다고 언급하고 있다. シナリオ作家協會編(1967).p.132

생선가게 점원의 소리: 예.

쓰유구치의 소리 : 그게 언제?

생선가게점원의 소리 : 그러니까……글세 언제쯤일까? 꽤나 오래전이라. 한 2, 3년 전쯤일 겁니다.

요시에의 소리 : 함께라구요?

생선가게점원의 소리 : 예 함께 걸어가고 있었어요. 저기 사하라빌딩 앞 도로
알아요? 그리고 가다가 빌딩 앞으로 돌다가 딱 마주쳤어요. 3미터 정도 되나?
거기서 만났어요. 두 사람이 함께 걸어가던데요.

요시에 소리 : 그러니까 오바를 입을 때였나요?(p.177)

녹음기가 꺼진다.

요시에 : 이게 도대체 어떻게 된 거지?

사요 : 도대체라니. 기억이 없는데?

요시에 : 하지만 오토토타라는 생선가게 알잖아.

사요 : 그래 알아.

요시에 : 항상 거기서 사잖아. 그런데 잘못 본다는 게 말이 돼?

사요 : 하지만 그런 기억이 없는데.

요시에 : 그럼 젊은 남자와 걸은 적은?

사요 : 전혀 없어.(p.177)

자매의 공방전은 이후로도 계속된다. 주변 가족들이 털어놓은 말로는 요시에
는 아버지를 닮아 성격이 모질고 드세지만 사요는 어머니를 닮아 주변머리가
없긴 해도 온순한 편이다. 성격상으로 사요는 동생 요시에를 감당할 수 없을
것처럼 보인다. 그러나 사요는 마치 상대의 위협에 몸을 사리는 동물처럼 본능
적으로 물러섰다가도 결정적인 순간에는 단호하게 반항한다. 그런 사요의 태도
에 난감해하고 당황하는 건 오히려 요시에 쪽이다. 오시마와의 관계 추궁에 미
동조차 하지 않는 사요에게 심지어는 두 사람이 걷고 있는 모습을 목격했다는
생선가게 오토토타의 점원을 불러 대질 심문까지 벌이지만 결과는 마찬가지다.
그리고 두 자매 간의 한 치의 양보도 없는 설전이 계속되고 있을 때 갑자기
이마무라 감독이 “세트를 해체해!”하고 소리치자 조용하던 벽면이 무너지면서
관객은 그곳이 세트였음을 안다.

증발해버린 인간을 쫓는 다소 지루한 여정은 이렇게 엉뚱하게 끝을 맺는다.
처음 증발자가 증발하기 전의 발자취를 추적하던 과정에서 그의 본모습을 가
감 없이 드러내 보이며 부채를 통해 한 인간의 진실된 모습에 접근해가던 영

화는 이제 증발자가 남겼을지도 모른 족적을 통해 남아있는 사람들의 진실 공방으로 방향이 선회해버린 것이다. 다만 관객들은 사요가 거짓말을 하고 있을 뿐이라는 강한 추측 말고는 진실에 접근할 길이 차단당한 채로다. 무의미한 말다툼 끝에 등장인물들은 모두 허탈한 심정만 토로한다.

요시에 : 감독님 진실이란 게 뭘까요?

이마무라 : 글썄, 나도 잘 모르겠는데. 진실이 뭔지 찾고는 싶은데. 나도 잘 모르겠습니다. 실제로 예를 들면 사요씨가 거짓말을 하고 있는지, 아니면 진실을 말하는지 모르잖아요. 알 수 없다고 할까.

사요 : 그건 저밖에 모르는 거죠.

이마무라 : 글썄 어쩌면 당신도 모르고 있는지도 몰라요.(p.183)

결국 두 자매의 지루한 공방이 남긴 것은 진실을 두고 벌이는 인간의 이기심이나 아집과 위선과도 같은 모습이다. 영화는 감독의 지시대로 세트를 해체한 후에도 두 자매와 증인의 진실공방이 이어지고 사요의 집요한 부인이 오랫동안 계속된다.

카메라의 초점은 세트 장의 장면에서부터 이미 사요로 옮겨가 버리는데 오시마와의 관계를 집요하게 부인하는 그녀를 카메라 또한 집요하게 쫓고 있기 때문이다. 이제 영화의 중심인물은 부재하는 오시마도 아니고 그를 찾는 요시에도 아니다. 관객의 의문은 왜 사요일까? 하는 데로 집중된다. 이마무라는 자신이 세운 일본영화학교에 대해 이런 고백을 한 적이 있다.

일본영화학교는 인간의 존엄, 공평, 자유와 개성을 존중한다. 개개의 인간과 상대하여 인간이란 이처럼 오락투성이 존재인지, 인간이란 이렇듯 순수한 존재인지, 얼마나 미심쩍은 존재인지, 얼마나 호색가인지, 얼마나 우아한 존재인지, 얼마나 연약한 존재인지, 얼마나 우스꽝스런 존재인지를 진지하게 묻고, 총체적으로 인간이란 얼마나 재미있는 존재인지를 알기를 바란다. 그리고 그런 질문을 던지는 나는 도대체 무엇인지 반문해보았으면 한다. 개개의 인간 관찰을 위해 이 학교는 존재한다.¹⁹⁾

이마무라의 영화학교의 존재 의미는 사요를 중심인물로 놓은 의문을 푸는 단서를 제공한다. 사요와 오시마의 관계에 대한 진실은 그다지 의미가 없어져 버린 셈이다. 즉 영화는 끈질긴 심문을 통해 진실을 찾으려는 것이 아니라 진

19) 今村昌平(1996), 『遙かなる日本人』, 岩波書店, pp.323-324

실에 접근해가는 과정을 두고 벌이는 인간의 행동 그 자체에 진실의 의미를 부여하려 한 것이다. 드세고 모진 성격의 사요에게서 자신을 지키려는 사요의 모습은 이마무라가 말한 ‘구더기’의 삶의 진실²⁰⁾이라는 것이다. 영화는 이마무라가 던지는 의미심장한 말로 마무리 된다. “영화는 끝이다. 그러나 현실은 끝나지 않는다” 현실은 구체적인 삶이다. 그리고 구체적인 삶이야말로 진실이 아닌가?

5. 맺음말

『인간증발』은 평범한 한 사내의 증발을 두고 발화되는 다양한 층위들의 담론으로 구성되어있다. 1960년대 중반 이케다 정부가 발표한 소득배증운동이 피크를 이룰 때 사회의 한 편에서는 수많은 증발 현상이 있었다. 국가로부터 보호 받을 권리를 지니고 있을 국민들은 필요에 따라 산업전사로 호명되지만 증발자들은 그저 장부 속에서 번호로만 분류된 실종자에 불과할 뿐이다. 감독은 직설적인 화법으로 이런 현상을 말하지는 않으나 증발을 둘러싼 국가권력의 태도 그리고 그들을 찾는 가족들의 고통을 통해 우회적으로 표현한다.

카메라는 다시 부재하는 증발자의 맨얼굴로 옮겨간다. 사회적 존재로서 그의 삶의 족적을 통해 인간이 지니고 있는 다면성을 적나라하게 드러내는 것이다. 이미 부재한 그는 자신을 변호할 아무런 수단이 없다. 그저 주변사람들들의 증언을 통해 자신의 본질이 여지없이 드러날 뿐이다. 부재를 통해 허위의식과 가면을 벗기고 진정한 존재를 드러낸 것이다. 그러나 현실적으로 존재하는 인간은 타자와 카메라의 시선을 의식하며 오히려 자신을 숨긴다. 존재와 부재의 역전현상이 일어난 것이다.

그리고 이번에는 증발자가 남겨놓은 아니, 남겨놓았을지도 모른 흔적이 남은 자들의 진실 공방을 유도한다. 물론 그 공방에 뛰어든 그 당사자- 영화에서는 사요-는 진실을 정확히 알고 있을 것이다. 관객은 속수무책이다. 그러나 진실은 아무래도 좋을 것이다. 감독은 관객들에게 진실 공방에서 벌어지는 인간의 확립(確執), 악덕, 불합리 등을 직시하도록 한다. 영화는 마지막에 가까워지면

20) 이마무라 감독의 역작 『붉은 살의赤い殺意』(1964)의 여주인공 다카하시 사다코의 삶은 사요의 모습을 연상시킨다. 이 영화는 강도에게 강간을 당한 주부가 강간 사건을 계기로 오히려 잠재해 있던 삶에 대한 본능적인 의지를 일깨우는 내용인데, 억눌려 살던 남편에게 강간 사실과 그 후의 행적을 태연하면서도 단호하게 부인하는 모습이 오시마와의 관계를 부인하는 사요와 자연스럽게 겹친다.

서 진실 공방을 벌이고 있는 방 세트를 해체한다. 해체된 세트는 어쩌면 화면 밖의 관객들이 앉아있는 객석일 수도 있다. 그리하여 영화는 진실의 진위를 가르는 가치의 문제가 아니라 위약이나 위선조차도 삶 속에 지니면서 살아가는 인간의 행동임을 제시한다.

【参考文献】

영상자료

DVD, 東北新社(1996), 『人間蒸発』

일반자료

今村昌平(2004), 『映画は狂気の旅である』、日本経済新聞社、p120

_____ (2001), 『撮る』, 工作舎、pp219-220

_____ (1996), 『遙かなる日本人』、岩波書店、pp.323-324

講談社編集部(1990), 『昭和二万日の全記録』 第13巻一東京オリンピックと新幹線、p.321.

講談社編集部(2011), 『暮らしの年表/流行語100年』, 講談社、p.95

佐藤忠男(2009), 『ATG映画を読む』、フィルムアート社、p.10

_____ (1980), 『今村昌平の世界』、学陽書房、p.102

_____ (1997), 『日本映画300選』 朝日文庫、pp.145-146

シナリオ作家協会編(1967), 『年鑑代表シナリオ集』、タビョット社、p.134

清水正(2001), 『今村昌平を読む』、鳥影社、p.264.

半藤一利(2009), 『昭和史』, 平凡社、pp.505~506

双葉十三朗(2004), 『日本映画はくの300本』、文芸春秋、pp.164-165

要 旨

今村昌平監督の映画『人間蒸発』は失踪した一人の男を探す過程を描いたドキュメンタリー映画である。ここで「蒸発」とは1960年代中頃の経済の好況期の時、平凡な日常を営んでいた人間がいきなり行方不明になってしまう現象のことを言っている。映画は蒸発している大島裁と言う男の婚約者である早川佳江と映画監督の今村昌平とスタッフが大島の足取りを追うことから始まる。当時日本政府は六万人を越える失踪者探しに積極的に加わろうとしていなかった。時は所得倍増政策による経済成長の最中であり、失踪している者も社会の主流から外れている者ばかりである。失踪者の家族は警察という国家の制度の力を借りるのではなく、占師による呪術に頼る。前近代的に見える、そのような仕来りをカメラはじっと見つめているだけである。早川佳江と映画のスタッフは大島の家族や職場や仲間と取引先を訪ね、彼が失踪する前の足取りを徹底的に調べる。そして調べの過程で失踪している人間の真の姿がだんだん明らかになってくる。映画はここで失踪者探しという目的から外れ、一人の人間の裸の姿を探る方向へ廻る。それは大雑把に言うと、欲望に充実している人間であり、また本能に動かされている人間であるが、これこそ今村が映画人生で死ぬまで撮ろうと決意した対象であることが分かる。

一方、今村は失踪者である大島探しの失敗を予見し、彼の婚約者である佳江の内面の探索を図るのだが、もう、彼女は他者とカメラを意識して俳優になってしまう。本物の佳江でない別人になったのである。不在の人間は本当の姿を現したが、存在している人間は自分を隠しているのである。スタッフは存在と不在の逆転という案外の事態に直面する。困っているスタッフに今度は大島と佳江の姉であるサヨとの関係が浮かび上がり、映画はまた新しい局面に向かう。大島の周辺の証言によると、大島とサヨは恋人同士であることに間違いない。しかし佳江と証人まで加わって二人の関係を追及し続けるのだが、サヨはまったく認めようとしない。映画は真実を取り囲んだ攻防戦となる。攻防戦が激しくなっているとき、いきなり今村監督がセットを飛ばせるよう命令を下す。真実の真偽も明らかになっていないまま争いは終わる。そして残ったのは、攻防戦で自分を守るため相手の攻撃から身を堅く守りつづけている裸の人間の姿のサヨである。映画はこの我執と執念深い裸の人間の姿こそ真実ではないかと、結論をつけている。そして最後には「映画は終りだ。しかし現実が終わらない」と言う今村の言葉とともに終わる。

失踪(蒸発)した一人の人間を探すことから始まったこのドキュメンタリーは、何回かの方向を変えながら意外なところに辿り着く。そしてその辿り着いたところには今村が映像で表現し続けてきた、いわゆる「ウジ」の一つの典型が現れる。『人間蒸発』は蒸発している人間の記録でなく、このウジの記録であることがわかる。

キーワード：今村昌平、ドキュメンタリー映画、人間蒸発、ウジ、真実探し、
国家と人間、失踪者

투 고 : 2012. 8. 31
1차 심사 : 2012. 9. 15
2차 심사 : 2012. 10. 6