

최양일 영화의 마이너리티 양상

- 인간소외와 폭력에 대하여 -

주 혜 정*

(e-mail: makdongii@hanmail.net)

目 次

1. 머리말
 2. 최양일의 마이너리티성
 - 2.1 최양일과 단카이 세대
 - 2.2 최양일과 하드보일드 소설
 3. 최양일 영화의 마이너리티 양상
 - 3.1 메이저리티의 추락 -<10층의 모기>
 - 3.2 마이너리티의 탈출 -<꽃의 아스카 조직>
 4. 맺음말
-

1. 머리말

재일코리안¹⁾ 2세인 영화감독 최양일은 마이너리티²⁾에 관한 영화들을 주로 제작하였다. 최양일 영화에 나타난 마이너리티는 크게 일본인 내부 마이너리

* 전남대학교 일어일문학과 박사과정수료. 일본문화학 전공.

- 1) 일본에 거주하고 있는 한인들의 명칭은 국적이 조선, 한국국적 그리고 이중 국적을 가지고 있기 때문에 일관된 호칭이 아직도 통일되지 않고, 재일조선인, 재일한국인, 재일조선·한국인, 재일, 자이니치, 재일코리안 등으로 불리고 있다. 본고에서는 재일코리안이란 명칭을 현재 3세대들이 '在日'이라는 의미에다가 남쪽이나 북쪽의 선택을 거부하는 존재로서 자신을 표상하기 위해 사용하는 용어로, 최양일이 지닌 아이덴티티와 가장 부합된다고 여겨지므로 선택하였다. 이은영(2005) 「이름과 언어를 통해 본 재일한국인의 아이덴티티」 중앙대학교 대학원 석사논문. p.30
- 2) 岩間曉子·ユヒョンジョン(2007) 『マイノリティとは何か』, ミネルヴァ書房, pp.26~32. 이 연구에서 마이너리티는 국제인권법이 규정한 민족적·인종적·종교적·언어적 특성을 가진 소수파인 에스닉 마이너리티라고만 한정짓지 않고 일본사회에서 '약자'로 취급 받는 주변인을 포함하는 확산된 의미에서의 마이너리티라고 규정짓고 있다.

티, 오키나와인, 재일코리안 세 가지 범주로 나누어 살펴 볼 수 있다. 그는 기존의 재일코리안 감독들과는 달리 자신의 이야기인 재일코리안에 관한 영화로 데뷔하지 않고, 일본인 내부 마이너리티에 대한 영화로 시작하였다.

이는 최양일이 일본 사회에서의 다양한 마이너리티를 재현함으로써 마이너리티의 삶과 지향점을 보여주고자 함을 알 수 있다. 마이너리티 문학이 주류에 인정을 받기 위해서는 마이너리티문학에 작용하는 소수가 다수와의 긴장관계를 표출하기 위해 자신들의 언어를 사용하지 않고 주류문학의 언어로 다수의 방식을 차용하는 것을 볼 수 있다.³⁾ 이렇듯 최양일도 상업적인 영화라는 주류의 방법을 차용함으로써 마이너리티에 관한 이야기가 주류사회에 공감이 되도록 제작하였다고 할 수 있겠다. 따라서 그는 마이너리티의 소재를 다양하게 하면서 대중들과 융화되도록 하는 영화의 재현 방식을 통해 자신의 정체성을 드러내고 있음이 관찰된다.

본고에서는 최양일의 마이너리티 작품들 중 주로 1980년대 제작된 데뷔 초기 작품들로 일본인 내부에서 약자(소외된 자)로 취급되는 마이너리티를 연구하고자 한다. 연구 대상으로는 그의 데뷔작 <10층의 모기(十階のモスキート)>(1983)와 <꽃의 아스카 조직(花のあすか組)>(1988)을 통해서 살펴보고자 한다.⁴⁾ 이 작품의 선택은 일본 사회의 구조적 모순에서 파생된 인간소외에 대한 탈출로 마이너리티가 어떤 선택을 하였는지 뚜렷이 비교 분석할 수 있는 작품이라 볼 수 있기 때문이다.

이를 통해 최양일의 영화에 나타난 인간소외와 폭력으로 재현된 마이너리티의 삶들이 현대 일본 자본주의 구조적 모순에 기인되었는가에 대한 고찰이 이 글의 목적이다.

2. 최양일의 마이너리티성

2.1 최양일과 단카이 세대

최양일의 영화 소재들은 재일코리안을 비롯하여 오키나와인과 같은 에스닉

3) 강우원용(2010) 「일본 마이너리티문학의 양상과 가능성 -오키나와문학과 재일국한인·조선인문학을 중심으로-」, 『일본연구』 제14집, 고려대학교 일본학연구소. p.206

4) 이 작품들에 대한 선행연구로는 다음의 두 편의 논문을 들 수 있다. 1. 加藤健次(1994) 「崔洋一論 — 物語の磊落性と笑いによる高度なエエカゲンについて」, 『現代詩手帳』 37輯 7号, 新潮社. 2. 四方田犬彦(1998) 「電影風雲 日本映畫の新鋭たち—崔洋一 에스ニシティー顯現」, 『世界』, 岩波書店. 그러나 이 논문들은 최양일 작품들을 전반적으로 다루고 있으므로 본고의 연구 대상 작품들은 영화 해설이나 의외에 그치는 정도로 본격적인 연구라 보기에는 어렵다.

마이너리티뿐만 아니라 일본사회에서 소외된 약자로서 마이너리티까지 포함하고 있다. 이러한 소재는 그가 일본사회에서 재일코리안 감독이라는 시선으로만 규정하기 이전에, 그는 1949년생으로 전후 일본에서 베이비세대로 일컫는 ‘단카이(団塊) 세대’⁵⁾라는 점을 주시할 만하다. 일본사회에서 태어나고 자란 그에게는 재일코리안이라는 정체성과 일본의 단카이 세대로서 대학생들과 사회생활을 같이 하면서 자기인식에 대한 새로운 확립이 되었으리라 생각된다.

‘단카이 세대’는 선행하는 일본의 그 어느 세대에 비교해도 유례가 없을 만큼 ‘자기 자신’에게 몰두한 세대이며, 이러한 단카이 세대의 전공투 운동 역시 정치적 주장 이전에 ‘자기’의 존재에 대한 근본적 물음과 그에 대한 대답의 모색 과정에서 불거진 일종의 ‘자기표현’으로서의 성격을 지닌다는 점을 많은 사람들이 지적하는 바이다.⁶⁾ 또한 최양일이 “영화를 만들고 싶다는 창작 의욕은 자신이 어떤 사람인가를 알고 싶어 하는 근본적인 것이라 생각합니다. 이는 살아가는 데에 테마로 있는 것입니다.”⁷⁾라는 언급은 그와 단카이 세대의 근원적인 가치관 문제에 대한 인식에 있어서 동질의 것으로 보인다.

이에 대해 그가 재일코리안에 대한 생각도 다음과 같이 각각 개인의 삶에 맞추어 이야기하고자 함을 알 수 있다. “한국적·조선적을 합하여 지금 재일코리안이 1세부터 4세까지 70만 명이 있다고 하면 70만 명이 각자 나름대로 살아가는 생각이 있습니다. 그 하나하나를 기축으로 하자는 것입니다”⁸⁾ 최양일이 주류보다는 주변부에 관심을 가지며 그들의 존재는 어떠한지에 대해 사유하는 점은 곧 재일코리안으로서 자신의 정체성과 단카이 세대로 자란 자신에 대한 물음이라 여겨진다.

따라서 이러한 관점에서 그가 개개인의 삶들 속에서 마이너리티에 관심을 가지게 된 이유를 가늠하게 한다. 그가 기존의 재일코리안 감독과 달리 재일

5) ‘단카이 세대’란 일본 전후 베이비 세대인 1947년부터 1949년 사이에 태어난 세대를 말한다. 이들은 청춘을 통과하던 1960년대 말, 일본의 대학은 유례없는 규모의 학생운동에 직면한다.

‘전공투(全學共闘會議의 약어)’로 대표되는 학생 운동의 열기로, 그 시절 일본 대부분의 대학들 짧지만 강렬한 저항의 소용돌이를 체험해야 했다. 그로부터 40년이 지난 2000년대 후반, 60세를 맞이하는 단카이 세대의 정년퇴직 문제가 이른바 ‘2007년 문제’로 불리며 일본 매스컴의 단골 주제로 부상했다.

송인선(2013) 「반역하는 ‘단카이(団塊)’ -전공투(全共闘)와 일본의 대중사회-」, 『현대문학의 연구』 50집, 한국문학연구학회. pp.179-180

6) 송인선(2013), 앞의 책, p.198

7) 崔洋一(2002) 「在日コリアンの目をどうして見た日本と韓国の子供・若者たち(全体シンポジウム アジアにおける共生:若い世代のこれからの日韓関係・人的交流,発表要旨)」,日本教育学会大会研究発表要旨. p.61

8) 宮崎学・崔洋一(1998) 「「在日」も文化も混在すればもっと面白くなる」, 『論座』, 朝日新聞社. p.13

코리아이라고 부여받은 자신의 정체성을 데뷔부터 영화소재로 제작하지 않았다는 점이 이해되는 부분이기도 하다.

최양일의 영화는 그가 언급했듯이 사람 개개인을 중심으로 재일코리아인과 오키나와인 또는 일본인의 마이너리티가 ‘일본사회’와 갈등을 그리지 않고 세 부류 집단들의 현실적인 삶의 모습들을 그대로 영화에서 재현하고 있다. 양인실은 “1990년대 이후 가족 서사와 더불어 등장한 다큐멘터리들은 정치, 사회와 역사보다 개인에 초점을 맞춘 작품이 많았는데, 최근에는 개인의 삶을 통해 사회와 역사를 보려는 움직임도 있다. 이런 작품들은 예전에 카메라를 저항의 무기로 삼았을 때보다 유연하게 개인의 시점에서 국가를 보려고 하고 있다.”⁹⁾ 라고 언급하는바와 같이 최양일 영화에서도 일본을 상대화하기 보다는 개인의 이야기에 초점을 맞추고 있음을 발견할 수 있다. 이로서 최양일은 단카이 세대와 함께 형성된 가치관을 그의 예술세계에 잘 드러내고 있다고 할 수 있겠다.

2.2 최양일과 하드보일드 소설¹⁰⁾

최양일의 영화들은 하드보일드 소설을 원작으로 한 필름 느와르 장르¹¹⁾와 코미디 장르로 구분되어 진다. 최양일은 다양한 마이너리티가 각기 지니고 있는 소재를 장르라는 형식을 통해 표상되어짐을 알 수 있다. 이러한 장르는 작품에 형식과 호소력을 작용 시켜서, 영화가 어떻게 작용하는지 뿐만 아니라 왜 작용을 하는가를 제시해 준다.¹²⁾

9) 양인실(2013) 「일본 TV 영상물의 재일제주인의 표상」, 『일본비평』 8호, JIS 서울대학교 일본연구소. p.116

10) 하드보일드 소설이란 1920년대부터 미국의 단행본 잡지에 실린 탐정 소설에서 주로 원형을 찾는다. 이러한 작품들은 불안한 대도시의 현대 남성들의 실존에 대한 문제와 부패한 사회 등이 그려지며, 주인공들은 현실의 냉혹하고 비정함에 대해 감정을 표현하지 않고 간결한 문체로 묘사한다. 대표적으로 헤밍웨이의 문체가 하드보일드 소설 작가들에게 영향을 미쳤다.

장윤정(2004) 「모더니즘의 알레고리와 비전으로서의 필름 느와르 -팜프탈, 검열, 하드보일드의 중층 결정으로서의 장르적 재구성에 관한 연구-」 중앙대학교 첨단영상대학 박사 학위 논문. pp. 76~77

11) 필름 느와르 영화는 하드보일드 스타일에 강한 영향을 받은 미국 시나리오 작가들에 의해 제작되었다. 이 영화들이 제기하는 문제는 주로 소외, 오도된 야망, 동시대의 도시인의 성적혼돈이다. 영화가 해결책으로 내놓은 암시는 대개 생존과 자존 유지를 가능케 하는 금욕적 절제다. 그리고 이런 느와르가 찬미하는 것은 법과 질서의 가치나 추리의 위력이 아니라 고립된 영웅의 개성적 스타일이다.

전평국(2014) 「필름 느와르(film noir)의 역사적 특수성에 관한 연구」 『현대영화연구』Vol.19, 한양대학교 현대영화연구소. p.345

12) 더들리 앤드루 저·김시무 외 역(1995) 『영화이론의 개념들』, 시각과 언어. p.161
예를 들어서 공포 영화를 논의함에 있어서 심리학에 의탁한다든지 또는 갱스터를 분석함에 있어서 사회학에 의탁할 수 있다. 이러한 방식으로 영화의 능력뿐만 아니라 그 의미까지도 설명 될 수 있는 것이다.

최양일은 영화 데뷔 이전 몇 편의 TV드라마를 제작하면서 미국 하드보일드 소설에 관심을 가졌다. 그는 영화감독 데뷔 이전 미국 하드보일드 소설을 원작으로 일본 방송국에서 <고독한 사냥꾼(孤獨な狩人)>(1981)이라는 드라마를 제작하였다. 경찰에 관한 이야기인 이 드라마는 베트남 전쟁 후 고향으로 돌아 온 주인공의 심리적 불안과 허무, 그리고 굴절된 가족의 모습을 그린 작품이다. 최양일은 영화감독 데뷔 이전, 이미 하드보일드 소설에 기인한 자신의 영화 스타일이 자리 잡고 있었다고 볼 수 있다. 그가 제작한 하드보일드 작품들은 “2차 세계 대전 종전 직후 귀향 군인의 재적응, 매카시즘과 냉전의 영향, 남성의 정체성 불안과 회복, 강하고 독립적인 여성의 위협, 대도시의 발달로 인한 범죄, 소외”¹³⁾라는 필름 느와르 장르가 구축된 사회적 측면을 잘 보여주고 있음을 알 수 있다.

당시 최양일은 하드보일드라는 장르에 대해서는 이렇게 말하였다. “조금은 알 것 같다. 미국이라는 근대에서 살아가는 사람들의 자아이다. 미성숙한 채 발전할 수밖에 없었다. 민주주의적 자유와 고독한 반민주주의적 자유와의 갈등이다. 미국의 뜨거운 정의는 사실 패권을 뒤집는 것임을 지금은 주지하였을 지라도, 개인의 자아가 그 정의와 본질적으로 서로 통하지 않는 상황자체를 하드보일드(완숙된 달걀)이라고 할 수 있다. 이는 사람들의 정신세계로서 확립되어졌다.”¹⁴⁾라고 언급한다.

그리고 그는 미국에서 1980년대 유행한 하드보일드 소설을 읽으면서 “고도로 계속 발전한 미국 자본주의는 형이상적으로 향상되었지만, 아웃사이드로 나아가는 사람들을 계속적으로 생산해 간다.”¹⁵⁾고 하면서 마이너리티에 관심을 가짐과 동시에 이들이 일으키는 반동이나 폭력은 자신의 카타르시스가 되었다고까지 말한다. 따라서 그가 마이너리티를 영화로 재현하는 방식에 있어서 하드보일드라는 장르는 마이너리티가 지니고 있는 인간 소외의 문제와 폭력을 거침없이 보여 줄 수 있는 장치로서 기능을 하였다고 볼 수 있다.

13) 장윤정(2004) 앞의 책. p.8 느와르 영화의 특징을 다음과 같이 4가지로 분류하였다.
 ①시각적 스타일, ②서사적 스타일, ③사회적 스타일, ④주제적 측면-실존주의(Existentialism), 프로이트의 정신분석학(Freudianism), 과멸적 운명론으로 분류할 수 있다고 보았다. 그리고 이 가운데 사회적, 주제적 관점의 중요한 논의들을 주로 살펴보았다.
 14) 崔洋一(1994) 『崔洋一の世界』, 日本テレビ. p.8
 15) 앞의 책. p.9

3. 최양일 영화의 마이너리티의 양상

최양일은 마이너리티를 영화로 재현함에 있어서 주류사회와 마이너리티가 확실히 구분되기 보다는 주류사회의 이야기는 배제한 채 마이너리티의 이야기만으로 각자의 삶의 방식을 표현하였다. 그러나 초기 작품들을 살펴보면 주류와 비주류의 경계를 가로지르는 마이너리티의 이야기가 존재한다. 본고에서 논하는 영화 두 편은 주류와 비주류와의 갈등을 각각 다른 구도로 이야기해 나간다.

첫 번째 작품인 <10층의 모기>는 주류였던 경찰관이 강도가 되면서 마이너리티로 전락되어 가는 영화로 즉 메이저리티에서 마이너리티로 이행되어 가는 구도이다. 그리고 <꽃의 아스카 조직>에서는 비주류였던 소녀가 중심에 서게 되는 이야기로 마이너리티가 메이저리티로 부상하는 이야기를 보여준다.

따라서 최양일이 작품들을 통해 마이너리티의 양상과 그 변화가 인간소외와 폭력을 어떻게 재현하였는지에 대해 살펴보도록 하겠다.

3.1 메이저리티의 추락 - <10층의 모기>

3.1.1 일본 주류사회로부터 이탈

<10층의 모기>는 주인공인 우치타 유야(内田油谷)¹⁶⁾가 실제로 교토(京都)에서 일어난 사건을 모티브로 각색을 하여 최양일이 제작한 작품이다. 이 영화에서 최양일은 주인공과 각색을 겸비한 우치타를 단일 시점과 천천히 움직이는 동작들로 이야기의 전개를 이끌어 가며, 카메라를 움직이지 않고 주인공만을 한 시점으로 담아낸다. 이러한 장면들은 직장에서 경비를 할 때도 움직이지 않는 모습, 하라주쿠(原宿)에 가서 역동적인 젊은이들의 춤추는 공간사에서 딸을 찾아내는 모습에도 주인공의 정지된 표정과 동작을 보여준다.

16) 구마시로 다츠미(熊代辰巳), <오호! 여자들·외가(嗚呼!おんなたち·猥歌)>(1981)와 와카마츠 고지(若松孝二), <물이 없는 풀(水のないプール)>(1982)의 작품에서 무표한 얼굴로 여자들을 강간하는 연기하였으며, <10층의 모기>에서도 내면을 보이지 않는 같은 맥락으로 연기를 하였다.

崔洋一・インタビュー編集部(1983) 「<プロフィール崔洋一, 自分のアイデンティティーがいかに時代と切り結ぶか…」, 『シナリオ』1983年 7月号, シナリオ作家協会, p.75



<그림 1>



<그림 2>

위의 <그림 1>과 <그림 2>처럼 주인공 남자는 어떠한 움직임이나 말도 표정도 없이 응시하는 장면으로 일관 된다.

이에 대해 영화 평론가 야마네 사다오(山根貞男)는 “카메라는 묘사 대상을 차갑고 냉정하게 주시하면서 그린다. 인물의 클로즈업은 매우 적고, 항상 카메라가 거리를 어느 정도 두고 대상을 찍는다는 점, 작중인물이 다른 인물을 볼 때의 시선이 건조하게 그려지는 등, 작자의 눈에 비정함이 느껴진다. 화면전개의 전체에 똑같이 메말라 버린 인상을 준다.”¹⁷⁾라고 언급 하였다. 현대의 시민주의의 반발로 생겨난 미국의 관념을 담은 하드 보일드 소설로 통해 익힌 최양일은 자신의 첫 작품에 그대로 투영시켰다.

말단 경찰관으로 살아가는 주인공은 진급시험을 보지만 매번 떨어지고, 부인과는 이혼하여 위자료와 딸 양육비를 주어야하는 실의에 빠진 상황이다. 이 때 유일한 위로는 술과 도박, 여자, 그리고 혼자 사는 아파트에 둔 컴퓨터이다. 주인공에게는 술집은 자신의 위로이며, 도박은 미래이고, 컴퓨터는 친구였다. 그리고 여자는 자신의 권력을 마음대로 내세우며 다룰 수 있는 상대로 표현된다.

그에게는 하루하루 돈이 필요하므로 대출을 받아가며 위자료와 양육비를 대며 도박인 경정(競艇)을 하면서 이기기만을 기대한다. 그러다가 그는 대출금에 독촉을 받기 시작하면서 자신도 모르게 점점 타오르는 분노와 자기 파괴가 시작된다.

이러한 추락을 알리기라도 하듯 주인공 남자가 자전거를 타고 가는 모습은 불안하다. 이러한 미장센은 감독이 의도적으로 주인공의 앞으로 이야기를 암시해 준다고 볼 수 있다.

17) 山根貞男(1983) 「十階のモスキートの崔洋一監督, 期待の第二作 性的犯罪」, 『キネマ旬報』 866号, キネマ旬報社. p.94



〈그림 3〉



〈그림 4〉

〈그림 3〉과 〈그림 4〉는 상공에서 주인공의 모습을 연속적으로 보여 주면서 주인공의 행위의 태양을 보여준다. 위와 같은 카메라 앵글은 느와르 영화에서 인물을 왜소하고 무기력하게 보이게 하는 하이 앵글이나 수직으로 내려찍는 극단적인 하이앵글로서 화면 구도에 비일상적이며 불안하고 답답한 효과를 내는데 사용된다.¹⁸⁾ 최양일은 이처럼 주인공이 자전거 타는 모습을 객관적인 장면으로 담기 위해 상공에서 내려다보는 풍경으로 처리하다가, 주인공이 계속해서 주행하고 있는 차들을 방해하면서 자전거를 타고 가는 주인공의 모습에 대한 주관적인 장면을 담고 있다.

주인공은 이러한 장면 이후부터는 이유 불문하고 조금씩 외부와의 타협을 거부하기 시작한다. 그는 술집에서 알게 된 종업원과도 관계가 끝이 나자 무작정 여자들을 만나면 경찰이라는 이유로 안심하는 여자들을 집으로 데려와 강간을 한다. 소매치기를 하다가 걸린 여자, 주차 단속을 하는 여경찰, 그리고 전 부인 집으로 가서도 갑자기 강간을 한다.

마침내 주인공은 빌린 돈이 해결되지 않자 은행을 털기로 한다. 그는 막무가내로 은행으로 들어가 궁지에 몰린 자신의 분노를 폭발시키며 돈을 뺏기 시작한다. 그리고 마침내 경찰에 잡힌 주인공은 절규한다. 주인공의 시종일관 조용하고 정지된 모습으로 한 시점을 보는 긴장감은 은행에 들어가 난동을 부리는 장면에 극대화 효과를 준다.

이처럼 최양일은 하드보일드 장르의 특징을 살려서 대도시를 중심으로 소비 중심주의로 변해가는 현대인들이 느끼게 되는 소외나 불안이 사회 속에서 더

18) 남승석(2011) 「느와르 장르에서 반영웅 캐릭터의 변화 양상」, 『씨네포럼』 제12호, 동국대학교 영상미디어센터. p.58

욱 이방인으로 되어간다는 모습을 재현했다고 할 수 있겠다.

3.1.2 소외와 폭력

이 영화는 주인공이 아키하바라(秋葉原) 전자상가에서 컴퓨터를 사는 장면으로 시작된다. 주인공 방에는 오직 이 컴퓨터만 있으며 주인공 남자는 말없이 컴퓨터 게임만 한다. 그러나 최후 주인공이 거의 광기적인 강도를 저지르러 가기 전 이 컴퓨터를 10층에서 던져 없애버린다.

일본은 1950년대 고도성장을 통해 1980년대는 일본의 고도성장기 중에 가장 활기를 띠었던 시기이다. 반면 이러한 사회 속에서 일본인들은 더욱 더 치열한 경쟁과 돈에 승부를 거는 물질만능주의에 의한 냉혹한 삶을 경험하게 된다. 그러면서 컴퓨터라는 문명의 이기는 소외된 인간을 위로하면서 더욱 더 소외된 상태로 만들어 버리는 이율배반적인 작용을 하였다. 현재에 훨씬 발전된 형태로 컴퓨터가 유발하는 인간소외가 큰 사고로 이어지고 있다는 점을 30여 년 전 컴퓨터가 보급되기 시작할 즈음에 이미 최양일은 직감하고 있음을 알 수 있다.

이 영화 중간 중간에 한 장면씩 공장에서 폼는 연기와 공단의 풍경이 나온다. 이는 자본주의의 발달로 오는 도시의 삭막함, 냉정함을 나타내고자 함을 알 수 있다. 주인공은 이러한 냉혹한 삶을 하나씩 밟아 가면서 무너져 가고 있음을 보여준다.

이홍균(2004)은 “상품경제에서는 돈의 사회적 힘이 강화된다. 상품 경제의 도입과 확장은 사회구성원의 삶의 조건을 근본적으로 바꾸어 놓았다. 상품 경제 도입 이후, 사회구성원들은 자신의 욕구를 상품을 통해서 충족시키게 되었고, 상품 경제는 인간의 새로운 욕구를 끊임없이 개발·자극하고 있다.”¹⁹⁾라고 하면서 허버트 마르쿠제(1993)의 현대 사회에서 인간소외 현상을 “발전한 산업문명의 노예는 승화(昇華)된 노예이기는 하지만, 그들도 여전히 노예임에는 다를 바 없다.”²⁰⁾라는 문장을 인용하였다.

이러한 상품경제에서의 인간소외는 영화에서 주인공의 진급 시험 실패, 이혼한 전 부인과 딸이 돈을 요구하는 모습, 도박과 사채 등으로 재현되었다. 이렇게 연결되는 구도는 주인공이 타락되어 갈 수 밖에 없는 필연성으로 계속 펼쳐나간다. 그리고 주인공이 경찰이기 이전 인간이라는 것을 통해 인간소외에 대한 자아주체에 대한 상실감을 보여 준다. 다음 영화장면은 주인공이 돈을 빌리기 위해 전 부인의 집에 찾아가 애원하지만 거절당하고, 그 뒤 또 다

19) 이홍균(2004) 『소외의 사회학』, 한울아카데미. p.35

20) 허버트 마르쿠제(1993) 『일차원적 인간』, 육문사. p.36 재인용

시 주인공은 밤에 한 번 더 찾아가 부인을 만나면서 나누는 대화이다.

S#93 TOSIE의 아파트·거실

중략

TOSIE : 「빨리 말하고 돌아가요」

남자 : 「……」

TOSIE : 「돈이랑 RIE의 이야기면 예전과 똑같아요」

남자 : 「그건 아니야, 나랑 너랑 이야기야」

TOSIE : 「나랑 너랑?」

중략

남자 : 「나 무너질 것 같다. 너가 이유 없이 머리에 맴돈다. 부탁이야!
오늘은 아무 말도 하지 말고 TOSIE」

중략

남자 : 「나도 인간이야」

TOSIE의 슬픈 얼굴.

남자, 깊은 숨을 쉬던 중, 난폭한 자신이 보여 진다.²¹⁾

주인공도 자신이 무너지는 모습에 잡아줄 수 있는 부인을 의지하지만 이미 마음을 돌린 부인은 차갑기만 하다. 이 냉정과 소외의 극대화는 참을 수 없는 광기를 불러일으킨다.

이러한 주인공의 폭력은 어떻게 보면 단순한 범죄, 테러행위, 사회폭동, 국제 분쟁과 같은 것으로 명확히 식별 가능한 행위자가 저지르는 것으로 국가가 처벌 할 수 있다. 그러나 그 폭력의 본질을 살펴보면 자본주의가 낳은 구조적 폭력이라는 것을 알 수 있다. 이에 대하여 슬라예보 지젝은 『폭력이란 무엇인가』에서 폭력을 주관적 폭력과 객관적 폭력 그리고 상징적 폭력으로 나누어서 설명한다. 주관적 폭력은 일반적인 육체적 폭력을 의미하는 것이라 하며, 객관적 폭력은 자본주의가 낳은 구조적 폭력을 이야기 한다. 그리고 상징적 폭력이란 언어적 폭력을 뜻한다. ²²⁾

최양일의 영화 속에 나타난 폭력에 대하여 슬라예보 지젝의 이론을 대입하여 살펴보면 주관적 폭력으로만 그치지 않고 자본주의 모순 속의 주인공이 하나의 탈출로서 폭력을 행사함으로써 거대한 구조적 모순에 저항하는 것이라고

21) 内田裕也·崔洋一(1983) 「10階のモスキート」, 『月刊 シナリオ』, シナリオ作家協会. p.157
이하 시나리오의 인용은 内田裕也·崔洋一(1983)에 의한다. 시나리오의 시퀀스 숫자는 인용문의 앞에 S#숫자로 표시한다.

22) 슬라예보 지젝 저·이현우·김희진·정일권 역(2011) 『폭력이란 무엇인가 - 폭력에 대한 6가지 뼈뚫한 성찰』, 난장이. p.23~34, 참조

도 파악할 수 있겠다.

최양일은 이 작품 이후 20년 뒤에 제작한 재일코리안 영화 <피와 뼈(血と骨)>(2004)에서도 주인공 김준평을 점점 폭력적인 괴물로 변해가는 모습을 묘사하는 것을 통하여 탈출로서 폭력을 또 한 번 보여준다. 최양일이 영화에서 계속해서 실행되는 폭력은 단순한 폭력이 아닌 사회의 구조적 모순에 대한 해방을 의미하는 폭력이라고도 볼 수 있다.

3.2 마이너리티의 탈출 -<꽃의 아스카 조직>23)

3.2.1 가상의 시공간

<10층의 모기>는 일본 사회 속에서 메이저리티에서 마이너리티로 이행되는 삶을 그렸다면, <꽃의 아스카 조직>은 마이너리티의 조직이 가상의 도시를 지배한다는 이야기로 마이너리티에서 메이저리티로 가는 구도이다. 최양일은 이 두 편의 영화가 서로 다른 구도로 마이너리티를 그리지만, 결국은 주인공이 살아가는 사회에서 느껴지는 인간 소외로부터 오는 불안에 대하여 탈출의 시도를 그린 것이다. 최양일은 이러한 마이너리티의 탈출의 방법을 폭력으로 표현하였으며, 그러한 폭력을 통해 마이너리티가 나타내고자 하는 정체성에 대해 이야기한다. 그는 다양한 정체성을 각 영화의 틀 속에서 마이너리티의 변이 혹은 진화로서 이야기하고자 하는 것을 알 수 있다.

아마르티아 센(2009)은 “정체성이 다원적 성격과 다양한 함의를 지닌다는 것을 인식함과 더불어 불가피하게 다양한 정체성들의 타당성과 적절성을 판단하는 데 있어 ‘선택’의 역할을 파악하는 것이 결정적으로 필요하다.”²⁴⁾고 이야기한다. 이처럼 최양일은 영화에서 보여주는 다양한 정체성은 그의 각 영화 틀 속에서 ‘선택’한 탈출을 통해 마이너리티의 변이로 혹은 진화로 재현하고자 하였을 것이다.

<꽃의 아스카 조직>은 1988년에 제작되었을 당시와 그다지 멀지 않는 199X년이라는 미래에 ‘네오가부키 타운(ネオカブキタウン)’이라는 시간과

23) <꽃의 아스카 조직>은 가도카와 쇼텐(角川書店)에 의해 발행된 월간 소녀 만화잡지 「月刊Asuka」를 원작으로 제작된 영화이다. 이 만화는 창간된 1985년 8월부터 1995년 2월까지 연재 되었으며, Asuka라는 잡지이름과 만화 주인공 Asuka의 이름이 같다. 창간된 1985년은 소녀 만화계 뿐만 아니라 일본의 만화 관련 산업이 절정을 이뤘던 시기였다. 따라서 최양일은 그 당시 TV 드라마로도 제작되어 방영 중이었던 만화를 가도카와사의 요구로 영화를 제작하였다. 최양일은 학원내에서 벌어지는 따돌림이나 불량소녀들의 이야기를 그린 원작과는 완전히 다르게 그가 직접 각색하여 영화를 제작하였다. 崔洋一·山根貞男(1988) 『檄論「花のあすか組!」から「荒井晴彦の映畫評」批判』, 『シナリオ』 44호, シナリオ作家協會. p.29

24) 아마르티아 센 저·이상환,김지현 역(2009) 『정체성과 폭력』, 바이북스. p.35

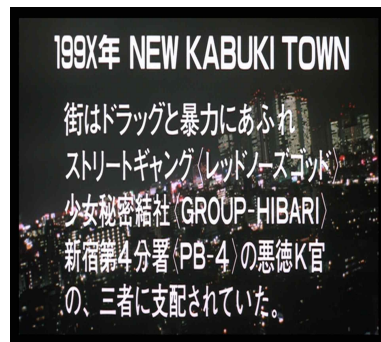
공간을 설정하고 이야기를 시작한다. 소녀 아스카가 미래의 시점에서 가상으로 설정된 신주쿠(新宿)를 장악한다는 이야기이다.

이 영화는 폭력과 마약이 난무하는 가상의 신주쿠가 대부분 공간적 배경이 되고 그들에게 타협이 아닌 배반과 죽음으로 서로의 힘들을 과시한다. 마치 조지 오웰이 1948년에 『1984년』이라는 작품을 통해 앞으로 미래에 대한 현대의 험악한 분위기를 구체적인 장면을 표현한 것처럼²⁵⁾ 이 영화에서도 과장된 인물과 배경일지라도 신주쿠의 미래에 대한 모습을 예견한 듯하다. 최양일이 이 작품 이후 10여년 후 <개, 달리다(犬, 走る)>(1997)에서 이러한 가상의 공간이 현재의 시점에서 구체적으로 재현되어, 다문화적인 문화와 경찰이라는 권력의 타락을 신주쿠의 풍경으로 담았다. 따라서 최양일이 이미 <꽃의 아스카 조직>을 통해 이러한 모습을 암시하고 예견함을 확인할 수 있다.

이 영화는 야간배경, 표현주의적 조명 배합과 무대, 복합적이고 때로는 냉소적이며 반영웅적인 인물들, 그리고 범죄 음모와 사기와 폭력의 비틀리고 종종 비관적인 서사 등이 등장하는 필름 느와르 장르의 스타일을 갖추고 있다.²⁶⁾ 또한 필름 느와르의 시각스타일의 특징인 로우키(low-key)조명의 사용과 강한 콘트라스트를 살려서 어두운 밤의 암흑세계를 다루었다. 이러한 특징은 인물의 소외, 사회의 불안이라는 사회의 그늘진 이면뿐만 아니라 이 영화 장르의 인물을 시각적으로 구현하는 데도 효과적이라 여겨진다.²⁷⁾



<그림 5>



<그림 6>

아래 <그림 5>는 위의 설명과 같이 느와르 장르의 영화의 특징을 잘 보여준다. 이 영화는 그림과 같이 시종일관 어두운 배경과 폭력과 마약이 난무하

25) 로제 다둔 저·최윤주 역(2006) 『폭력』, 동문선, p.76

26) 배리 랭포드 저·방혜진 역 『영화의 장르 - 할리우드와 그 너머』, 한나래, p.353

27) 남승석(2011) 앞의 책, p.58

다. <그림 6>은 최양일이 직접 각색을 하여 설정한 가상의 시공간을 설명하고 있다. 물론 가토가와(角川) 영화사가 요구하는 작품으로 제작하기 위해 폭력과 돈이 지배하는 거리로 변해 버린 신주쿠(新宿)라는 설정과 소녀 영웅을 그려 넣었다.

가토 슈이치(2010)는 일본 문학의 경우에서 시공간의 초월을 다루는 작품의 시도에 대한 작가의 동기를 “외부에 대해 폐쇄적인 소속집단-전형적으로는 도쿠가와 시대의 무사 가족·마을 공동체·일본 등-의 습관이나 규칙은 개인의 집단 편입을 강화하는 동시에 개인의 자유나 감정의 움직임을 제한하고 억압하며 파괴하기도 한다. 이러한 집단에서 탈출하기 위해서는 적어도 우선 경계를 넘어야 하는데 경계 출입의 자유 결여는 집단의 질서 중 한 부분이며, 집단 질서를 변화시킬 가능성 -합법적으로도 비합법적으로도-이 거의 인정되지 않는다는 점이 탈출 소망의 동기 그 자체이다.” 라고 이야기하였다.²⁸⁾ 그리고 가토 슈이치는 그 예로서 18세기 막번 체제에서 일본을 탈출하기 위하여 망명을 꿈꾸다 끝내 이루지 못했던 지식인으로 공상적인 세계 여행기를 쓴 히라가 겐나이(平賀源内:1728~1780년)와 같은 인물을 언급했다.²⁹⁾

위와 같이 최양일이 이 영화에서 가상의 시공간은 일본사회에서 마이너리티의 삶으로부터 자신의 탈출을 꿈꾸게 하는 소망으로 표현되어 나타내고자 했다고 여겨진다. 또한 최양일은 가상의 공간에 대해서 다문화적인 사람과 다문화적인 언어와 문화로 창출하였다는 점은 주목할 만하다. 이러한 최양일의 의도적인 장치는 “결국 나는 이 나라에서는 애매한 추상적인 관념의 이방인이 아니라 외국인이지요. 이것은 광장한 것이라고 어느 대답에서 결론으로 말했는데, 이것이 크다고 생각합니다. 이 영화에서도 조금 나옵니다만, 이러한 공간이 창출된다면 오히려 좋다고 생각합니다. 근미래의 신주쿠의 뉴가부키 타운이라는 가공의 거리가 아시아색으로 매워지는 것을 생각했던 것이지요.”³⁰⁾ 라는 이야기 속에서 확인할 수 있다.

즉 일본에서 태어나고 자란 최양일은 일본의 단일민족국가라는 미명하에서 그가 마이너리티로서 살아가기에 힘들었던 소외감과 주류사회에서 넘지 못할 많은 벽들을 체험하였기에 자신이 꿈꾸는 세상을 영화에 이러한 장치를 통해서 표현하였음을 알 수 있다.

이에 대해 구체적으로 요모타 이누히코(1998)는 “토지에 뿌리를 내린 공동체라는 환상이 이미 소멸해버리고, 이방인끼리의 대립과 경합 속에서 더욱 혼돈의 정도가 심해지는 도쿄, 어떤 실제의 도쿄와도 관계없이 묘사하면서도

28) 가토 슈이치 저·박인순 역(2010) 『일본문화의 시간과 공간』, 작은이야기. p.248

29) 가토 슈이치 저·박인순 역(2010) 앞의 책. p.249

30) 崔洋一·山根貞男(1988) 앞의 책. p.31

최양일은 마약제조공장의 세트를 비롯하여 몇 가지 메시지를 영화 속에 숨겨 놓았다. 한 예를 들자면 가죽점퍼 집단의 두목이 실은 한국계 일본인이라는 것이 악덕경찰에 의해 죽은 그의 장례식에서 어머니가 입은 흰 옷으로 알 수 있다. 그러나 이 흰 옷조차도 나란히 있는 등장인물들의 원색 의상속의 하나에 불과하게 한 혼돈이야말로 감독이 노렸던 점이었을 것이다. 한국의 이장호 감독이 자신의 슬랩스틱 희극작품에 <바보선언>(1983)이라고 이름 붙인 듯이 최양일은 세트 한 구석에 한글로 ‘도시선언’이라 써 놓았다.”³¹⁾라고 구체적으로 설명하였다.

최양일은 이 영화 후에 <A사인 데이즈(Aサインデイズ)>(1989), <달은 어디에 떠 있는가(月はどこに出ている)>(1993), <개, 달리다>등의 작품에서도 다문화적인 배경으로 영화를 제작하였다. 이 영화는 최양일의 다문화적인 배경 영화의 원형이라 할 수 있겠으며, 그가 자신의 마이너리티성을 관객들에게 인식시키는 시작이었다고 보여 진다.

3.2.2 탈출의 선택

이 영화의 시작은 세 부류로 세력권을 형성하고 있는 악의 축이 누가부키 타운을 지배하고 있다는 배경으로 시작한다. 세 부류의 악의 축은 거리깡패, 소녀비밀 결사대, 악덕 K관으로 나누어지고, 이곳에서 지향하는 것은 마약이며, 오직 이를 위해 폭력만이 해결방법으로 존재한다. 최양일은 이러한 악이 지배하는 세상에 정의로운 영웅이 나타나서 새로운 세상을 지배한다는 헐리우드식의 영웅을 등장시키지 않는다. 단, 아스카라는 소녀가 소녀비밀결사라는 조직을 떠나 친구 마코(マコ)와 함께 마약과 현금을 강탈하며, 이 때문에 K관과 거리 깡패들 그리고 소녀비밀결사대는 아스카를 계속 추격하며 찾아 나선다. 그러나 아스카는 항상 승리한다는 ‘슈퍼 히로인’으로 그려진다.

이 영화에서의 폭력은 객관적 폭력을 탈출하는 데 있어서 주관적 폭력을 행사함으로써 자신의 소외로부터 벗어나려고 한다. 다시 말해 최양일 영화의 주인공들은 돈을 중심으로 도는 도시의 일상 속에서 소외된 자의 탈출의 모습은 폭력을 통해 그리지만 결국 그 구조적 모순을 깨는 저항의 수단으로 폭력은 분명하다고 생각된다.

폭력으로 들끓는 도시의 한 복판에 10대 소녀 아스카가 모든 조직을 장악한다는 내용은 다소 오락적이기도 하며, 그 당시 유행하였던 ‘스트리트 파이

31) 四方田犬彦(1998) 「電影風雲 日本映畫の新鋭たち — 崔洋一 에스ニシティー의顯現」, 『世界』, p.338

타’ 라는 오락 게임과도 연관성을 띤다.³²⁾ 아스카의 영웅적 승리는 마이너리티의 탈출로 이행되는 것이라는 점을 주목해야 할 필요가 있다. 아스카의 모습은 처음부터 끝까지 싸워서 통쾌하게 이긴다는 카타르시스로 작용한다. 최양일은 당시 1980년대 후반의 소비자들의 유행하는 경향과 이를 적극적으로 수용하는 제작사의 요구에 맞추어 영화를 제작하였다고 보여 진다. 그러나 최양일은 이러한 오락성이 부각되는 영화 안에서도 자신의 가치관을 투영시켰다는 것을 인식할 수 있다. 그는 주인공 아스카의 맹목적인 승리에 초점을 두지 않고, 이러한 단순 구조를 극복하기 위한 설정으로 요코(ヨコ)라는 인물을 등장시킨다. 요코는 아스카와 같은 조직에 있으면서 아스카와 함께 다니는 미코의 언니이다. 요코는 비밀결사대의 우두머리 히바리(HIBARI)를 배신하고 아스카를 도와주다가 자신의 동생 미코를 자기 손으로 죽여야 하는 비참함을 느낀다. 그리고 요코는 그 비참함을 아스카와의 격투전에서 승리함으로써 극복하려고 한다.

이러한 요코의 설정은 마이너리티로서 살아가는 이들이 주류와 합류했을 때 오는 갈등이라 할 수 있겠다. 큰 줄기의 조직에서 떨어져 나가는 마이너리티는 아스카처럼 맹렬히 맞서 싸우지 않으면 안 된다는 것을 보여주지만, 한편 요코처럼 굴절되어 버린 마이너리티는 그 안의 조직에서도 제 목소리를 낼 수 없게 되어 버린 채 더욱 순종하며 살아야 되는 안타까움을 보여준다. 최양일은 아마도 요코라는 인물 설정으로 마이너리티의 정체성에 대한 방황과 갈등하는 자의 모습을 상징적으로 그리고자 하였을 것이다. 최양일은 이러한 인물 관계에 대한 제작 의도를 “나는 일본에서는 외국인인긴 하지만, 나의 가장 청춘시절이었던 시기에 순조롭지 않았다고 생각하는데요. 그것은 컵에서 이는 폭풍우와 같은 작은 개인 문제가 아니라 잔속의 정치 같은 것이었기 때문에, 이에 대해 총괄할 수 없으며, 총괄할 수도 없는 큰 사정이 있었지요. 이러한 부분에 대해 관계를 잘라 버릴 수도 없다고 생각합니다. 이에 대해 자신의 작품에 투영하려고 하지 않으려고 생각합니다만, 실제로 책을 써 보니 나와 버렸네요.”³³⁾ 라는 이야기를 통해 알 수 있으며 그의 마이너리티의 삶이 영화의 인물 속에 스며들어 있음을 확인할 수 있다. 최양일의 이러한 인물 설정은 10

32) 崔洋一·山根貞男(1988) 앞의 책, p.31

‘스트리트 파이터(ストリートファイター)’는 일본에서 최초로 1980년대에 나온 게임으로, 이 게임의 세계관은 오직 스스로 강해지기 위해 수련하는 류의 일대기를 다룬다. 게임 방식은 1P는 무조건 류, 2P는 무조건 켄으로 플레이하게 되어 있으며 일본, 영국, 중국, 미국 등을 돌며 한 곳에서 2명의 무술가와 대결을 벌이고 총합 8명의 무술가를 모두 이기면 마지막 태국으로 건너 가서 중간 보스인 아둔, 최종 보스인 사가트를 쓰러뜨리는 방식으로 구성되어 있다. <인터넷 검색 <http://ko.wikipedia.org/> 위키백과. 검색일 2015. 5. 30.>

33) 崔洋一·山根貞男(1988) 앞의 책, p.32

년 후 <개, 달리다>에서 재일코리안이 자신의 정체성을 밝히지 않고, 일본인 경찰관과 불법 체류 알선자 중국인 틈에서 힘을 키우다가 결국 재일코리안 야쿠자 우두머리에게 죽음을 당하는 모습과 비슷한 구조이다.

<꽃의 아스카 조직>에서 거리의 풍경은 일본도 아닌 중국도 아닌 묘한 아시아적인 식당들과 일본어를 구사하는 사람보다 아시아의 여러 언어를 섞어서 소통하는 사람들을 배경으로 설정하였다. 그리고 이러한 배경을 바탕으로 아스카의 영웅적인 모습을 재현하는 것은 마이너리티의 삶을 부정하지 않고 자체를 수용함으로써 미래지향적인 승리를 예견한 듯하다. 또한 최양일이 일본사회에서 에스닉 마이너리티들이 상생하는 점을 암시하고 있음을 확인할 수 있다.

4. 맺음말

이상으로 최양일 영화 <10층의 모기>와 <꽃의 아스카 조직>에 나타난 마이너리티가 인간소외와 폭력을 통해서 재현되고 있음을 살펴보았다. 최양일의 마이너리티 영화들은 크게 재일코리안과 오키나와인 그리고 일본인 내부의 마이너리티로 나누어서 볼 수 있다. 이러한 최양일의 영화에서 표현하고 있는 인간 소외로부터 오는 폭력을 주관적 폭력에서 파생된 객관적 폭력으로 설명하였다. 필자는 폭력에 대한 지책의 객관적 폭력을 더 상세화시켜서 최양일 영화에 나타난 폭력을 크게 두 가지로 나눌 수 있겠다. 재일코리안과 오키나와인의 마이너리티에 대한 영화는 자본주의에서 가장 확장된 형태인 제국주의의 구조적 모순에서 파생된 폭력을 형상화시킨 것이라고 본다면, 본고의 두 편의 영화는 일본인 내부의 소외된 자(마이너리티)의 자본주의 자체의 구조적 모순에서 파생된 폭력을 형상화시킨 것으로 구분 할 수도 있다.

본고에서는 최양일의 영화에 나타난 인간소외와 폭력으로 재현된 마이너리티의 삶들이 현대 일본 자본주의 구조적 모순에 기인되었는가에 대해서 고찰해보았다. 또한 본고에서 다루는 작품들은 최양일의 작품들 중에서 마이너리티가 선택한 양상이 두드러진다는 점에 초점을 맞추어 살펴보았다.

이러한 작업을 통해 최양일의 영화에 나타난 마이너리티가 추락 혹은 부상을 하는 본질은 인간소외에 대한 탐구에 있었다는 점을 알 수 있었다. 그리고 마이너리티가 이를 극복하는 과정으로 폭력은 사회적 모순에 대한 도발이라고 말할 수 있겠다. 따라서 향후의 연구에서는 최양일의 제국주의의 구조적 모순을 다룬 재일코리안과 오키나와인에 관한 영화를 중심으로 인간소외와 폭력이 어떻게 재현되었는지에 대해 고찰하고자 한다.

【참고문헌】

- 가토 슈이치 저 · 박인순 역(2010) 『일본문화의 시간과 공간』, 작은이야기. p.248
- 강우원용(2010) 「일본 마이네리티문학의 양상과 가능성 -오키나와문학과 재일국한인 · 조선인문학을 중심으로-」, 『일본연구』 제14집, 고려대학교 일본학연구센터. p.206
- 더들리 앤드루 저 · 김시무 외 역(1995) 『영화이론의 개념들』, 시각과 언어. p.161
- 로제 다둔 저 · 최윤주 역(2006) 『폭력』, 동문선. p.76
- 배리 랭포드 저 · 방혜진 역 『영화의 장르 -헐리우드와 그 너머』, 한나래. p.353
- 송인선(2013) 「반역하는 ‘단카이(団塊)’ -전공투(全共闘)와 일본의 대중사회-」, 『현대문학의 연구』 50집, 한국문학연구학회. pp.179-180
- 슬라예보 지젝 저 · 이현우, 김희진, 정일권 역(2011) 『폭력이란 무엇인가 - 폭력에 대한 6가지 뼈뚫은 성찰』, 난장이. p.23~34 참조
- 아미르티아 쉐 저 · 이상환, 김지현 역(2009) 『정체성과 폭력』, 바이박스. p.35
- 양인실(2013) 「일본 TV 영상물의 재일제주인의 표상」, 『일본비평』, 8호, JIS 서울대학교 일본연구소. p.116
- 이은영(2005) 「이름과 언어를 통해 본 재일한국인의 아이덴티티」, 중앙대학교 대학원 석사논문 p.30
- 이흥균(2004) 『소외의 사회학』, 한울아카데미, p.35
- 장윤정(2004) 「모더니즘의 알레고리와 비전으로서의 필름 느와르 -팜프과팔, 검열, 하드보일드의 중층 결정으로서의 장르적 재구성에 관한 연구-」, 중앙대학교 첨단영상대학 박사 학위 논문. p.8
- 岩間曉子·ユヒョンジョン(2007) 『マイノリティとは何か』, ミネルヴァ書房. pp.26~32
- 内田裕也·崔洋一(1983) 「10階のモスキート」, 『月刊 シナリオ』, シナリオ作家協會
- 加藤健次(1994) 「崔洋一論 - 物語の磊落性と笑いによる高度なエエカゲンについて」, 『現代詩手帳』 37輯 7号, 新潮社.
- 崔洋一· 인터뷰編集部(1983), 「<プロフィール崔洋一 `自分のアイデンティティ-が いかにか時代と切り結ぶか ° ° °」, 『シナリオ』 ' 83 7月号, シナリオ作家協會. p.75
- 崔洋一· 山根貞男(1988) 「概論 「花のあすか組！」 から " 荒井晴彦の映畫評 " 批判」, 『シナリオ』 44号, シナリオ作家協會.
- 崔洋一(1994) 『崔洋一の世界』 日本テレビ. p.8
- _____(2002) 「在日コリアンの目をとうして見た 日本と韓国の子供・若者たち(全体シンポジウム アシアにおける共生:若い世代のこれからの日韓関係・人的交流,発表要旨)」, 日本教育学会大会研究発表要旨, p.61
- 宮崎学· 崔洋一(1998) 「 「在日」 も文化も混在すればもっと面白くなる」 『論座』 朝日新聞社, p.13
- 山根貞男(1983), 「十階のモスキートの崔洋一監督, 期待の第二作 性的犯罪」, 『キネマ旬

- 報』, 866 号, キネマ旬報社. p.94
- ・ 四方田犬彦(1998) 「電影風雲 日本映畫の新鋭たち — 崔洋一 エスニシティーの顯現」, 『世界』, 岩波親書. p.338
 - ・ DVD(2009) <十階のモスキート>, 日活株式会社.
 - ・ DVD(2007) <花のあすか組>, 角川映画株式会社.

要 旨

This study aims to speculate on how human isolation and violence mass-produced through the structural contradiction in Japanese society was reproduced in the minority lives as shown in movies directed by Choi Yang Il.

This study gave focus to minority who were considered weak in Japanese society in movies produced in the early period of director Choi's career in the 1980s. The subjects of this study were <Mosquito on the 10th Floor> and <ASUKA gang of flower>.

These films depicted different aspects of the minority due to the structural contradiction in Japanese society.

In <Mosquito on the 10th Floor>, a policeman who is in a higher place in society is reduced to a robber who is in the minority of society. This indicates a change in status moving from a higher level to a lower one. In <ASUKA gang of flower>, a girl who was minority moved up and became part of a majority class. Choi Yang-Il explored human isolation based on the nature of the drop or rise in class through movement.

Choi Yang Il considered a violent minority used as a means to overcome human isolation as an attack on the structural contradiction in society. He configured minorities inherent in the Japanese as violence derived from the structural contradictions in capitalism.

キーワード : 마이너리티(minority), 자본주의(capitalism), 폭력(Violence), 인간소외(Human isolation), 최양일(Choi Yang Il), 자본주의(Capitalism)

투 고 일 : 2015. 5. 31
심 사 일 : 2015. 6. 13
게재확정일 : 2015. 7. 4