

# 한일 영화에 나타난 인종과 국가의 이미지 연구

- <이조진영>, <족보>, <GO>, <가족시네마>를 중심으로\*

박명진\*\*

## <차례>

1. 머리말
2. 식민성과 민족의식의 착종 錯綜
3. 在日 朝鮮人の 정체성
4. 맺음말

## 1. 머리말

영화는 재현의 도구 중에서도 가장 강력한 효과를 지니고 있는 미디어라 할 수 있다. 사진이나 영화는 고전적 의미의 예술품이 품고 있는 아우라(Aura)를 파괴하고 막강한 전파력을 바탕으로 ‘부상문화(浮上文化: emergent culture)’에서 ‘주도문화(主導文化: dominant culture)’로 등극하기에 이른다. 영화는 근대 이후 미디어로서 갖는 영향력 때문에 주목받을 자격을 충분히 획득했다고 할 수 있다. 그러나 정작 영화가 우리에게 중요한 것은 “정신분석학을 통하여 충동의 무의식적 세계를 알게 된 것처럼 우리는 카메라를 통하여 비로소 시각의 무의식적 세계를 알게”<sup>1)</sup> 되기 때

\* 이 논문은 2004년도 중앙대학교 학술연구비 지원에 의한 것임.

\*\* 중앙대학교 국어국문학과 교수

문이다. 즉 영화는 우리로 하여금 시선의 정치학 또는 재현의 심리학에 대한 이해의 길로 인도하는 매체라고 할 수 있다. 따라서 영화는 대상을 점유하고 포착하고 편집함으로써 그 영상 속에 표상(表象)에의 욕망을 내장(內藏)하게 된다.

그러나 이때 대상을 표상하고자 하는 욕망은 제국주의의 인류학이나 민속학적 욕망과 겹쳐지기도 한다. 왜냐하면 영화는 기본 속성상 문화수집의 기능을 갖고 있고, 그것은 또한 문화 수집을 완수할 수 있었고, 문화수집과 공범관계에 있기도 했기 때문이다. 따라서 인류학과 영화는 민족지적 실천으로서의 문화수집이라는 범주 안에서 상호소통하게 된다.<sup>2)</sup> 사진과 영화는 관광객 또는 점령자의 시선으로 낯선 풍경을 점유하고자 하는 욕망을 가지고 있다. 벤야민의 지적처럼 영화는 민주주의적 문화 실천을 위한 혁명적인 예술 양식임과 동시에 가장 섬세하고 치밀한 제국주의적 욕망의 기제가 되기도 한다. 혁명의 도구임과 동시에 억압의 도구라고 하는 영화의 양가성(兩價性)은 영화 분석의 어려움을 대변하는 것이기도 하다. 어쨌든 영화는 대상을 영상으로 재현함으로써 특정한 이미지를 생산하고, 더 나아가 움직이는 영상을 통해 특정한 내러티브를 구축하게 된다.

이 글은 영화를 통해 인종, 민족, 국가 등이 어떻게 재현되고 내면화되는가에 대해 고민하고자 한다. 특히 우리 영화에 의해 재현된 일본의 이미지와 일본 영화에 의해 재현된 한국인의 이미지가 어떻게 구성되고 있는가를 중심으로 살펴보고자 한다. 일본 작가 카지야마 도시유키(梶山季之)의 소설을 한국 감독이 영화화한 <李朝殘影>과 <族譜>에서 민족과 인종의 이미지가 어떻게 재현되고 있는지 살펴보고자 한다. 그리고 이른바 재일한국인 제3세대 작가에 속하는 카네시로 카즈키(金城一紀)의 소설

1) 발터 벤야민, 『技術複製時代の 예술작품』, 반성완 옮김 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1999, 224면

2) Rey Chow, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 이산, 2004, 53면

<GO>와 유미리의 소설 <가족시네마>를 한국 감독이 만든 영화 두 편을 분석하겠다. 앞에서 말했듯이 현대의 영화 매체는 이미지를 생산하고 유통시키는 매우 강력한 도구 중의 하나이다. 이때 영화는 특정 인종, 민족, 국가를 표상해냄으로써 어느 정도 고정된 정체성을 구성한다. 문체는 이러한 이미지 구축이 실재를 대체할 만한 강한 소구력을 지니고 있다는 점이다. 그런 의미에서 이 연구는 이 영화가 어떻게 특정 인종, 민족, 국가를 상상하고 표상해 내며, 스테레오타입화된 이미지를 생산하는가에 초점을 맞춘다.

프레드릭 제임슨에 의하면, 현대의 모든 것은 문화에 의해 매개된다. 이 모든 것은 이미지이고 모두 역사적 현실 자체는 결코 아니라고 상당히 확신할 수 있는 즉각적인 문화적 재현으로 우리 앞에 등장하게 된다. 우리가 사회 계급, 국가나 민족 등과 같은 범주를 받아들이고자 한다면 그것을 발견하기 위해서 문화적, 집단적 판타지라는 실체도 없고 밀도 없는 영역을 끈질기게 파헤쳐야만 한다.<sup>3)</sup> 현대 사회에서 모든 국가, 역사, 민족은 영상으로서 스크린 위에 영상으로 노출되고, 폭로되고, 포착되고 시각화된다. 거기에서는 시각이야말로 시각의 법칙이고 우리에게 피하기 어려운 인식을 강요하는 보편적 형식으로 작동한다.<sup>4)</sup> 이 글은 한국과 일본에서 만들어진 4편의 영화를 통해 이 영화들이 식민지 체험, 제국주의 주체와 피식민 주체의 관계, 일본 내의 재일 조선인 등에 대해 어떠한 이미지를 생산해 내고 있는가 고찰할 것이다.

3) 프레드릭 제임슨, 『보이는 것의 날인』, 남인영 옮김, 한나래, 2003, 51면.

4) Rey Chow, 앞의 책 29면

## 2. 식민성과 민족의식의 착종(錯綜) - 영화 <李朝殘影>(신상옥 감독, 1967), <族譜>(임권택 감독, 1979)의 경우

카지야마 도시유키(梶山季之 : 1930 -1975)는 조선총독부 토목기사인 아버지 용일과 어머니 노부유(ノブユ)의 차남으로 경성에서 태어났다. 1936년 경성공립남대문심상소학교에 입학하고, 42년에는 경성공립중학교에 입학한다. 이미 태평양전쟁이 한창이어서 학도동원에 의해 44년 12월부터 인천육군 조병창(造兵廠)에서 99식 보병총(步兵銃) 제작에 관계했지만, 45년 5월에는 소강상태가 되어 자택요양을 허락받지만, 동원이 해제되지 않는 채로 종전을 맞아 동년 11월 양친의 고향인 히로시마로 돌아온다.

1948년 히로시마고등사범학교(현 히로시마대학 문학부 국문과)에 입학하고 52년 3월, 중국신문사의 입사시험에서 양쪽 폐에 구멍이 발견되었다. 졸업 후 취업도 뜻대로 되지 않아 히로시마에서 우울한 나날을 보냈지만, 동년 9월 동경에서 고교교사가 된 坂田稔과 단편집 『買つちくゝんねえ』를 자비출판 한다.

가슴 병으로 요절을 각오하고 있던 카지야마는 “주옥같은 일편을 쓸 때까지는 죽지 않는다”며 1953년 23세에 상경하여 제5차 「신사조」 동인이 되는 등 문학수행을 계속하여, 르포라이터가 되고, 이윽고 『검은 시주차』로 유행작가의 길을 걷기 시작한다. 후년 34세와 관련된 작품 쓰기를 계속하여 “포르노 작가” 등으로 불렸지만, 그것은 표현의 자유를 둘러싼 권력과의 투쟁을 위한 것이기도 했다. 만년에는 태어난 조선 어머니의 고향 하와이, 원폭을 맞았던 히로시마를 제재로 한 “민족의 피”를 둘러싼 환태평양소설 『적란운』을 쓰기 시작하지만, 여행지 홍콩에서 병으로 쓰러져 45년의 생애를 마친다<sup>5)</sup>

5) 橋本健午 「梶山季之：“故郷” 朝鮮への熱き想い」, 舒野哲 編著, 『韓國・朝鮮と

그의 소설 <이조잔영> 과 <죽보> 는 한국과 한국인<sup>6)</sup>에 대한 우호적인 접근으로 이해되어 왔다. 한국에서 태생하여 한국에서 일정 기간 동안 생활한 일본인으로서 카지야마 도시유키는 일제의 과거 행적에 대해 속죄하는 듯한 포즈로 한국 독자에게 다가왔다.

20세기 초반 일제가 의도적으로 유포했던 인종 담론에 의하면 조선 민족은 지구상에서 가장 혐오스럽고 야만적인 부족에 불과했다. 조선 민족에 대한 일제의 반복적이고 집요한 인종 이미지 구축 작업은 거의 그대로 일본인의 내면 의식을 지배하기 시작했다. 그런 의미에서 한국의 풍습, 주민, 역사에 대해 동정적인 시선을 유지하고 있는 카지야마 도시유키의 태도는 일본 작가로서는 매우 드문 경우라 할 수 있다. 그런 의미에서 카지야마 도시유키의 소설이 한국 감독의 관심을 끌게 된 것은 충분히 납득할 만한 결과로 볼 수도 있을 것이다.

그러나 이른바 ‘포스트-식민주의’적 시각을 적용해본다면 그의 소설이 표상하고 있는 ‘한국, 한국인’ 이미지 체계는 다른 해석을 필요로 하게 된다. 왜냐하면 조선에 대한 그의 애착과 친근감은 ‘제국 피식민’의 불평 등한 권력 관계에 대한 심층적이고 본질적인 성찰로 이어질 수도 있기 때문이다. 만약에 작가가 기대고 있는 인종학적 상상력이 소위 ‘조선의 전통, 풍습, 역사’가 ‘정치의 미학화’를 추구하는 파시즘적 미학관과 연루되어 있다면, 그가 그려내고 있는 조선의 풍경은 제국주의적 심상지리로부터 그리 자유롭다고 할 수 없을 것이다.

카지야마 도시유키의 두 소설이 우리와 관계 맺는 상황을 이해하기 위해서는 우선 그가 펼쳐내 보이고 있는 ‘조선적 아름다움’의 무의식적 구

向き合った36人の日本人』, 明石書店 東京, 2002, 212 면

6) 여기에서 ‘한국’과 ‘한국인’이라고 사용한 것은 통상적인 용례에 준한 것이다. 이때 ‘한국’은 ‘북한’과 대비되는 의미로서의 국가, 즉 ‘South Korea’를 뜻하는 것이 아니라, 식민지 시기 일본 민족과 대비되는 인종으로서의 한반도 토착민이 거주하는 공간 및 조직체를 의미한다.

조를 밝혀내야 한다. 그리고 소위 ‘원전 오리지널’으로서의 그의 소설이 어떻게 한국의 감독들에 의해 ‘번역’되어 받아들여지고 있는가를 분석해야 한다. 이는 ‘원전’과 ‘번역’의 관계가 일방적이고 직선적인 영향 관계가 아니라, 상호 갈등적이고 상호 소통적인 관계로 이해하는 기초 자료로 활용될 것이다.

인종 또는 민족에 대한 심상 구축에 있어 제국주의적 상상력이 개입할 가능성이 충분하다고 본다면, <죽보>에 비해 <이조잔영>이 보다 문제적이다.<sup>7)</sup> 소설 <이조잔영>은 한국에 거주하는 일본인의 시선에 포착된 ‘기생’ 이미지에 대한 민속지적 편람이라 할 만하다. 작가는 일본의 ‘게이샤’에 비해 조선의 ‘기생’이 훨씬 격조 높고 우월한 존재임을 수차례 강조한다. 다음은 소설의 화자(話者)인 기생에 대한 노구찌의 평가인데 이는 작가 카지야마 도시유키의 기본적인 조선관이기도 하다.

한·일 합방 이후, 시대의 물결에 휩쓸려서 직업화하여 일본 물이 든 기생들이 많았다. 말하자면, 옛날 기생의 견식(見識)이나 격식(格式)은 시대의 흐름을 따라 상실된 것이다. 어쩌면 김영순은 그러한 허물어져 가는 기생의 품격(品格)을 끝까지 지키려고 홀로 반항하고 있는 여성일지도 모른다. 이조시대(李朝時代)의 기생은, 요시하라(吉原)의 오이랑(花魁)이 근처에도 못 갈 만큼 매우 귀족적인 존재였다.<sup>8)</sup>

<죽보>는 <이조잔영>에서 엿볼 수 있는 제국주의적 미학(美學) 관념을 찾기 힘들다. 그보다는 죽보를 지킴으로써 가문의 전통을 유지하고자

7) 그렇다고 해서 <죽보>에 문제점이 없는 것은 아니다. 이 소설에서 화자인 ‘나(다니)’의 인간상은 개념적이고, 피상적이며, 소설의 결말에 있어서도 설명적 도식적이라는 한계점을 안고 있다.

磯貝治良, 『戰後日本文學のなかの朝鮮韓國』, 大和書房 東京, 1992, 152 면

8) 梶山季之, <李朝殘影>, 関丙山 옮김 『세계문학 속의 한국 - 12 권』, 正韓出版社, 1975, 25-26면.

하는 주인공 ‘설진영’의 의지를 매우 우호적이고 동정적으로 바라보고 있다. 스러져 가는 가문의 명맥을 쥐고 안간힘을 쓰고 있는 주인공 ‘설진영’에 대한 화자의 시선은 <이조잔영>에서 말한 바 있는 “허물어져 가는 민속(民俗)의 풍물시(風物詩)”<sup>32</sup> 면에서 멀리 떨어져 있지 않다

<죽보>는 화자의 시선과 입을 통해 창씨개명을 강행했던 조선총독부의 만행을 직접적으로 비판하고 있다. 화자는 일본 지식인이었음에도 불구하고, 전쟁의 광기에 빠진 군국주의의 폭력성에 무기력하게 종속된다. 천성적으로 ‘자유주의적 휴머니스트’라 할 수 있는 작중 화자로서는 군국주의를 받아들일 수 있는 존재가 아니었다. 그의 시선에 포착된 제국의 만행은 ‘보편적 인간’의 존엄성을 훼손하는 시악함의 상징이었다. 작가는 창씨개명을 획책하는 일제의 야만성을 폭로함으로써 사라져 가는 조선의 전통을 애상적으로 바라보고 있다. 그러나 정도는 약하다 할지라도, <죽보>는 <이조잔영>에서 노골적으로 표출되었던 민속지적(民俗誌的) 호기심을 완전히 버리고 있지는 못하다. 화자는 매우 신기하고 이국적인 조선의 풍속 내부를 향해 진지한 탐색을 진행한다.

카지야마 도시유키가 <이조잔영>에서 기생을 통해 한국의 전통과 미(美)에 대해 경외감을 표시하고자 한 것은 어느 정도 사실이다. 그러나 우리는 작가가 왜 한국에 대해 우호적인 감정을 표현하는 데 있어 기생을 선택했는가를 심문(審問)해야 한다.

일제는 사진엽서나 사진첩을 통해 기생을 조선 풍속의 대표적인 기호로 반복해서 재현했다. 이는 인종주의와 식민주의 민속학이라는 근대의 유사 과학적 담론을 통해 기생을 봉건적이고 정체적인 것으로 표상하는 일련의 식민지배 전략으로 읽혀질 수 있다. 일제가 기생의 표상화를 통해 얻고자 하는 궁극적인 목적은 조선의 전통문화예술을 기생문화 하나로 축소하고 나머지는 근대적 오락, 유희(유희)활동사진, 극장, 요정 등으로 대체함으로써 조선의 전통적 가치 체계와 그 문화의 맥을 끊는 것이다.<sup>33</sup> 이때 기생이라는 기호는 제국의 시선에서는 몰락해 가는 조선의 징표로 인

식됨과 동시에 소유할 수 있는 섹슈얼리티의 대상으로 받아들여진다.

1910년 초반에서 1910 년까지의 시기에 인쇄된 기생 엽서는 주로 관기(官妓) 복장을 한 초상이나 기예를 보여주는 등의 풍속적 의미가 강했지만, 1910년대 후반부터 외모, 복장, 자세 중심의 장면으로 이동하면서 남성적 시각적 욕구를 충족시켜 주는 성적 대상으로 변모하게 된다.<sup>10)</sup> 이처럼 사진엽서 속에서 재현되고 있는 기생의 이미지는 제국주의적이고 남성적인 시선에 포착된 욕망의 대상에 기대게 된다. 사진엽서와 기생 이미지의 공생 관계는 제국주의와 인류학, 그리고 인쇄산업의 공모 관계와 연관지을 때 그 맥락을 파악할 수 있다.<sup>11)</sup>

(1)

(梨薑酒는) 그러면서도 맛이 달착지근하다. 햇바닥에 부드럽게 달라붙는다. 말하자면, 일본 시로사께(白酒) 같은 부드러운 단 맛이 있다. 시로사께 같은 단맛과 브랜디 같은 강한 향기를 지닌 기묘한 술. 그것이 이강주였다.<sup>12)</sup>

(2)

불알이 없는지 언뜻 보기에 여승처럼 생긴 중이 권해서 먹어봤는데, 노구찌는 정종을 마시는 것처럼 꿀꺽 삼키려다가 그만 그 강렬한 향기에 목이 막혔다.

『향기는 블루우 계통의 울트라마린 같구나, 맛은 알리자린 레이크 같다. 강렬한 진홍색...』

노구찌는 그 맛과 향기를 색채로 바꿔 놓고 연상하면서 무슨 까닭인지 김영순의 표정이 머리에 떠올랐다. 물론, 이강주와 김영순 사이에는 아무

9) 이경민, 『기생은 어떻게 만들어졌는가 - 근대 기생의 탄생과 표상공간』, 사진아카이브연구소, 2004, 117면.

10) 권혁희, 『조선에서 온 사진엽서』, 민음사, 2005, 231-232 면

11) 신현규, 『꽃을 잡고 파란만장한 일제강점기 기생인물·생활사』, 경덕, 2005, 30면.

12) 梶山季之, <李朝殘影>, 55면



런 관련도 없다. 그러나 기묘하다는 점에서는 공통성이 있었다.

「어떻든, 나는 그리고야 말겠다」<sup>13)</sup>

위의 인용문에서 볼 수 있듯이 화자(話者) 노구찌는 기생을 미각적 이미지의 대상으로 고착시킴으로써 기생 김영순을 물질화한다. 미각과 후각과 시각을 동원한 김영순의 표상 체계는, 행위 주체 노구찌에 의해 전적으로 객체화된다. 특히 여성을 음식물로 비유함으로써, 대상을 성적(性的) 페티시즘(fetishism)으로 치환한다. 피식민지 여성이나 피식민지 국가를 성적 대상으로 비유하는 것은 제국의 무의식적 표상 심리이다.

소설 <이조잔영>의 인종적 이데올로기가 의심스러운 것은 바로 이러한 지점에서이다. 조선을 한(恨)의 미학으로 이해하려고 하는 작가의 조선관은 소설 <죽보>에서도 반복된다. 죽보를 지키려고 안간힘을 쓰고 있는 설진영을 바라보는 화자 ‘나’의 시선은 철저하게 몰락하는 것에 대해 보내는 감상적 애상감에 그치고 만다.

지금의 설진영의 모습에서 나는 이 뱀을 연상하고 있었다. 껍질을 벗기는 데 거두고 있는 것은 나 자신이다. 그 뱀은 풀 위에서 먼지투성이인 길 바닥으로 기어 나와 몸부림치면서 흙투성이가 되어 죽어갔다. 설진영은 이제 몸부림치고 있는 것이다. 주먹을 불끈 쥐고 숨을 죽인 채 뱀만 바라보며 우뚝 서 있었던 어릴 때와 마찬가지로, 나는 설진영의 고통을 방관하고 있을 뿐이다. 그가 창씨개명을 승낙만 한다면 만사는 원만히 해결된다. 그러나 법률로 성문화되지 않는 한 그에게는 그럴 의사가 전혀 없었다. 설진영에게는 이제 7백 년의 설씨 일족의 긍지가 있을 뿐이다. 그의 패배는 가문의 패배이며 한국 민족의 패배였었다. 5천년 역사를 지닌 민족의 역사를 잃어버리고, 3천 만 민중의 언어와 문자를 빼앗기고 계다가 성명마저 잃어버려야 하는 형극의 길에 서 있는 것이다<sup>14)</sup>.

13) 梶山季之, <李朝殘影>, 56면

14) 梶山季之, <族譜>, 金顯珏 옮김, 『세계문학 속의 한국 - 12권』, 正韓出版社,

그런데 정작 문제가 되는 것은 이러한 원작을 수용하는 한국 감독의 시선이라 할 수 있다. <이조잔영>의 신상옥 감독과 <죽보>의 임권택 감독은, 조선을 무기력하고 퇴색한 폐허 이미지로 규정하려는 제국의 미학(美學)에 대해 비판적인 시각을 지니지 않는다. 오히려 신상옥의 <이조잔영>은 원작 소설보다 더 악화된 이데올로기를 표출하고 있다.

소설의 결말에서는 김영순을 방문한 노구찌를 그녀가 외면하는 것으로 끝나지만 영화에서는 노구찌가 자살하는 것으로 끝을 맺는다. 그리고 소설에서 노구찌를 김영순에게 소개하는 이가 의과대학 교수였음에 비해 영화에서는 독립운동가로 교체된다. 이는 소설이 조선에 대해 우호적인 감정을 갖고 있는 부분에 민족주의적 이데올로기를 부가한 결과이다. 그러나 감독에 갇힌 노구찌와 독립운동가를 위해 김영순이 헌병대 대장에게 몸을 허락하는 내용은 민족주의적 지향을 벗어나 구태의연한 신과성을 강하게 띠게 된다. 감독은 민족주의적 주제의식을 강조함으로써 식민지 체험의 상처를 보상받으려 했다. 그러나 그 때문에 영화 속의 김영순은 노구찌라는 남성에 대한 연정 때문에 고통 받고 번민하는 캐릭터로 표현되고 있으며, 이는 곧 아버지의 복수를 감행하는 민족주의자 김영순과 노구찌의 죽음에 절망하는 연약한 여성 김영순 사이에 균열을 불러일으킨다.

영화 <이조잔영>이 소설의 내용을 많이 수정한 것에 비해 <죽보>는 소설의 내용을 매우 충실하게 재현하고 있다. 임권택은 소설에서 강조하고 있는 조선의 미를 영상으로 보여주는 데 주력한다. 그러나 임권택이 영상을 통해 재현하고자 하는 조선의 미는 작가 카지야마 도시유키가 의존하고 있는 야나기 무네키의 '조선문화론'에 동일하게 의존하고 있다. 영화 속에서 전면에서 드러나고 있는 조선적 기호는 야나기 무네키의 조선 문화론을 인용하며 노골적으로 강조한 도자기이다. 설진영은 실루엣

조명으로 ‘선’을 드러낸 도자기가 인서트(insert)된 화면 위로 조선의 ‘선’과 ‘외강내유’에 대해 인용하며 야나기가 강조한 ‘한국적 아름다움의 본질은 비애(悲哀)’라는 설명을 덧붙인다.<sup>15)</sup> 극중 설진영이 나레이션을 통해 관객에게 전달하는 조선의 미는 그대로 야나기 무네요시의 조선 미학관의 대변이다.

설진영 : 야나기 무네요시라는 일본 사람의 글이 생각나는군 누구든 조선사를 읽을 때 어둡고 비참한 때로는 공포에 가득 찬 역사에 마음이 어두워지지 않는 사람은 없을 것이다. ... 조선의 미는 형태도 색채도 아닌 선이다. 그들이 표출한 선이야말로 그들 민족의 말할 수 없는 온갖 원한이나 슬픔이나 동경이 은밀하게 스며있는 것이다. 이렇게도 비애에 찬 미(美)가 이 세상에 또 어디에 있을까 이 선의 미의 역사를 풀지 못하면 조선의 마음에 들어갈 수 없다. - 야나기 무네요시는 이렇게 썼지만 한민족의 성까지 같지 않으면 안 되는 우리 조선의 수난을 그는 어떻게 생각하고 있는지 궁금하구만.

외면적으로 볼 때 조선의 미를 옹호하고 존경하는 것처럼 보이는 야나기의 미학은 기실 일제의 식민 정책 이데올로기와 내적 긴밀성을 유지하고 있다. 조선에 대한 측은지심으로 일관하면서 일본의 사랑을 절대적으로 필요로 한다는 야나기의 시각은 일본의 식민 제국주의자들이 내세우던 식민 정책의 정당성과 매우 닮아 있다. 즉 일본이 스스로 아시아 문명의 우두머리로 자처하면서 식민지 지배를 정당화하기 위한 명분으로 조선을 보호가 필요한 나약한 나라로 규정하던 식민 사관과 그 맥락을 같이 한다는 점이다. 일본 자신을 보호할 능력이 있는 아버지로 대표하면서 조선은 보호와 사랑을 기다리는 종속적 존재로 부각시키는 것이 식

15) 김경, 「임권택 영화에 있어서 ‘한국적 자의식’의 맹아(萌芽) <족보>」, 『영화연구』 14호, 1998, 19면

민 정책의 담론이었다.<sup>16)</sup> 임권택은 원작 소설이 안고 있는 식민 정책과의 내적 유대감을 비판적으로 수용하지는 못했다. 오히려 감독은 소설 <이조잔영>에서 노구찌가 지니고 있었던 편파적인 타재(他者) 의식을 전면 수용했던 것이다. 다음과 같은 영순의 심정은 곧 임권택 감독의 ‘조선의 미’에 대한 태도와 겹쳐진다.

『노구찌 씨, 당신은 한국의 춤을 그리고 싶은 겁니까? 아니면 나를 그리고 싶은 겁니까. 대체 어느 쪽이에요?』

노구찌는 그녀의 날카로운 말투에 질려서, 시선(視線)을 피하고 더듬더듬 대답했다.

『내가 그리고 싶은 것은 궁정 무용도 아니고 당신도 아닙니다. 춤 속에 또는 당신 속에 깃들어 있는... 뭐라고 할까... 한국의 아름다움입니다. 시대에 휩쓸려서 멸망해 가는 한국의 풍속... 거기에 깃들어 있는 애절한 아름다움을 그리고 싶은 겁니다...』

훗날, 영순은, 이때 노구찌가 말한 『시대에 휩쓸려서 멸망해 가는 한국의 아름다움』이라는 표현에 감명을 받았다고 말했다. 하지만, 그 말이 과연 노구찌의 진심을 그대로 나타내고 있었는지, 노구찌의 진심은 거기에 그치는 것이었는지? 그건 의문이다.<sup>17)</sup> (밑줄 강조는 인용자.)

도시유키의 자전적 소설인 <성욕이 있는 풍경(性慾のある風景)>은 식민지 조선을 성적 대상으로 바라보는 그의 무의식적 욕망을 잘 보여주고 있다. 종주국과 식민지의 관계는 종종 남녀간의 연애나 성애의 관계로 그 위상이 전환되어 비유적인 것으로 제시되는 경향이 많다. 적극적인 성으로서의 남성이 종주국이고, 수동적이며 의존적이고 소극적인 성이 식민지 여성으로 표상되기 쉽다. 이는 탐정이 종주국의 국민이고 범죄자는 식민지인이나 식민지와 관계하는 본국 국민으로 표상되는 것과 세계

16) 서인숙, 「한국 영화 미학 탐구 1 : 임권택 영화」, 『영화연구』 23 호 2004, 263 면

17) 梶山季之, <李朝殘影>, 63 면

관적 상동성을 지닌다.<sup>18)</sup> <성욕이 있는 풍경>은 식민지 조선에 있어서 ‘성욕’을 만족시키는 것이 불가능한 일본인 소년을 묘사하는 것에 의해, 피식민자로서의 조선인과 종주국 일본인의 왜곡되고 굴절된 관계를 부각시키는 것처럼 보인다. 그러나 그 성욕은 대상이 되는 이성을 가지고 있지 않다. <성욕이 있는 풍경>과 <죽보>는 그러한 성욕의 대상을 가지지 않는 것으로 쓰인 식민지소설인데, 그 주인공들은 작가 도시유키의 사소설적 특징을 가진 것처럼 의장되고 있다.<sup>19)</sup>

조선의 ‘몰락하는 것의 아름다움’은 <이조잔영>의 노구찌와 <죽보>의 다니에게는 그 자체로 일제의 민속학자가 추구했던 제국주의 인류학의 대상에 불과하다. 원작자가 기대고 있는 보편적 휴머니즘은 식민지 조선이 처해 있는 역사적 현실에 대해 본격적으로 문제를 제기하기보다는 동정과 애상감을 통해 조선의 과거에 매달리게 한다. 따라서 두 소설에서 구현되고 있는 조선 이미지는 기생의 우편엽서나 박람회에서 재현되는 것과 유사한 맥락에서의 ‘에로티시즘과 엑조티시즘의 결합’ 정도에 머문다. 일제는 조선의 여성, 특히 기생을 민요와 접맥시킴으로써 ‘한恨’의 미학을 전경화한다. 민요에 나타난 조선인의 숙명적 비애는 기생의 이미지와 결합되어 최고조에 달하게 된다.<sup>20)</sup> 정작 심각한 사실은 도시유키가 그리고 있는 ‘아름다운 조선’이라는 것은 역설적으로 ‘조선의 아름다움’이 아니라는 것이다. 소위 야나기의 ‘비애의 미’나 ‘멸망의 언설’은 결코 일본에 의한 조선의 식민 지배를 부정하거나 비난하는 것이 아니었고, 결과적으로 식민지 지배를 긍정하고 암묵 속에서 그러한 식민지 지배 체제와 정책, 행정을 지지하는 것으로 변질될 수 있었다.<sup>21)</sup>

18) 川村湊, 『梶山季之 <朝鮮小説>の世界』(解説, 梶山季之, 『李朝殘影 梶山季之朝鮮小説集』, インパクト出版會 東京, 2002, 341 頁)

19) 위의 글, 342 頁

20) 권혁희, 『일제시대 사진엽서에 나타난 ‘재현의 정치학’』, 『한국문화인류학』 36-1, 한국문화인류학회, 2003, 203 頁.

21) 川村湊, 위의 글, 344-345 頁.

한국 감독에 의해 번역된 두 편의 영화도 이러한 한계성에서 그리 자유로운 것은 결코 아니었다. 특히 기생을 중심으로 하는 조선의 풍물(風物)을 화재(畫材)로 채택하고 있는 <이조잔영>의 노구찌는 식민지를 관찰하고 조사하고 분류하고 정의 내리는 제국주의 민족학자의 시선에 갇혀 있다는 점에서 매우 문제적이라 할 수 있다. 신상옥과 임권택은 과거 식민지 체험의 피식민지인 의식과 탈식민지 국가의 새로운 역사의식 사이에서 과도기적 혼란을 재현해 내고 있다.

### 3. 在日 朝鮮人の 정체성 : 行定勳 (ゆきさだ いさお)의 <GO>(2001), 박철수의 <가족 시네마>(1998)의 경우

유키사다 이사오(行定勳) 감독의 <GO>는 재일한국인 소설가 카네시로 카즈키(金城一紀)의 동명 소설을 영화화한 작품이다. 카네시로는 1968년 일본 사이타마현(埼玉縣)에서 출생하여 초, 중학교의 민족학교를 졸업하고, 일본 고교와 케이오(慶應) 대학을 졸업했다. 그의 자전적 소설 <GO>는 본격적으로 일본에서 소수집단인 재일한국인 문제를 들고 나왔다는 점에서 의미를 갖는다. 그는 재일 3세대 문학에까지 남아있는 소극적인 이미지와 어두움과 무력함을 극복하여 가는 적극적인 '在日'을 주장한다. 그는 '국적과 민족은 다르다. 살기 편한 곳이 좋다'고 생각한다.<sup>22)</sup>

재일한국인 작가 세대는 크게 3세대로 나누어 볼 수 있다. 제1세대는 해방 전 한국에서 태어나 어린시절을 보낸 뒤 일본으로 이주한 작가세대를 말한다. 조선의 식민화와 황국화에 대한 민족주의적 입장의 작품을 많이 남겼다. 김사랑, 김석범, 허남기, 김태생 등이 제1세대 작가에 속한다. 제2세대는 일본에서 태어나 일본에서 자란 작가군인데 이들은 불우

22) 황봉모, 「소수집단 문학으로서의 재일한국인 문학 - 카네시로 카즈키의 <GO>를 중심으로」, 『일어일문학연구』 제 48집, 2004, 263-264면

한 재일한국인의 정체성에 대한 저항과 고뇌를 작품화한 경향이 짙다. 이들에게 일본사회 안에서 재일한국인이 느껴야 할 빈곤과 차별, 고독은 공유되는 소재이다. 작가들로는 태생 이회성, 김학영, 고사명, 양석일 등을 들 수 있다. 제3세대는 모국어를 상실하게 되면서 자연스럽게 조국이나 민족과는 거리를 두게 된 세대이다. 물론 재일한국인의 정체성의 문제를 완전히 배제하는 것은 아니지만 가족, 언어, 사랑 등 현재 일본인들이 공감할 수 있는 주제로 다양화시켜 나아가고 있다. 이양지, 이기승, 원수일, 유미리, 현월, <GO> 라는 작품으로 나오키상을 수상한 가네시로 카즈키(金城一紀) 등이 여기에 속한다.<sup>23)</sup>

주인공 스키하라의 아버지는 젊은 시절 열혈 공산주의자로 조총련 활동을 한 사람이다. 당연히 스키하라는 김일성의 초상화가 교실 정면에 달려있는 조총련계 초, 중학교를 졸업하였다. 그러나 하와이를 가겠다는 아버지의 엉뚱한 발상으로 온 가족은 한국 국적으로 옮기고 스키하라도 일본인 고등학교로 전학 간다. 여기에서 사상 전향이니 이데올로기적 전환 따위는 존재하지 않는다. 프로복서 출신 아버지로부터 어린 시절부터 익힌 권투로 스키하라는 뛰어난 싸움꾼이 된다. 그의 전적(戰績)은 전학 간 일본인 고등학교의 전설이 된다.

스키하라가 진정한 친구라고 생각하는 사람은 동급생 정일뿐이다. 정일은 조총련계 민족학교가 생긴 이래 최고의 천재로 알려져 있다. 그의 꿈은 대학을 졸업하여 이 학교 교사로 돌아와 후배들을 양성하는 것이다.

이 학교에 다니는 일본인 여학생 사쿠라이가 스키하라에게 호감을 보인다. 야수 같던 스키하라는 사쿠라이와의 달콤한 연애에 빠지기 시작한다. 그녀와 첫날밤을 보내는 자리에서 스키하라는 사쿠라이에게 자신이 조선인임을 고백한다. 사쿠라이는 자기 아버지가 늘 “조선인과 중국인의

23) 김영심, 「재일한국인에 대한 접근 혹은 일탈 - <달은 어디에 떠 있는가>와 <가족시네마>를 중심으로」, 『문학과 영상』, 2000년 가을호, 50-51면.

피는 더럽다”고 가르친 사실을 환기시키며 혼란에 빠진다. 스기하라는 그녀의 곁을 떠난다.

한편 전철역에서 일본인 불량 학생들이 왕따 당하는 학생에게 조선인 여학생에게 다가가서 말을 걸어보라고 시킨다. 이를 말리려던 정일을 그 학생이 칼로 찔러 죽인다. 시간이 지난 후 사쿠라이는 스기하라를 불러 내 자신이 편견에 잡혀 있었음을 고백하고 그와의 새로운 만남을 요청한다. 그리고 그녀는 “GO!”라고 외치며 스기하라와의 동행을 선포한다. 그렇다고 해서 이 영화가 민족의 정체성을 주장하거나 재일한국인의 억압된 처지를 고발하고 있는 것은 아니다. 카네시로 카즈키가 “내 또래에게 가장 중요한 문제는 국적도 민족도 아닌 연애”라고 단언했듯이, 이 영화도 젊은 영혼들의 연애에 대한 이야기를 담고 있다.

영화는 청춘 드라마답게 감각적인 씬과 편집으로 속도감 있게 전개된다. 그러나 영화 <GO>는 결코 헐리우드식의 청춘 멜로물의 관습을 따르지 않는다. 감독 유키사다 이사오가 피하고 있는 것은 젊은 세대가 나름대로의 정체성을 찾아가는 탐색 과정에 대한 보고이다. 그는 원작 소설의 입장을 수용하여 재일조선인의 정체성에 있어서 국가와 민족과 인종 같은 것은 부차적인 것임을 밝힌다. 이는 분명 카지야마 도시유키가 소설 <이조잔영>과 <죽보>에서 말하고자 했던 태도와 결별하는 것이면서 동시에 신상옥과 임권택이 민족주의적으로 번역해 냈던 태도와도 갈라선다. 말하자면 <GO>에서 드러나고 있는 재일조선인의 정체성은 분열적이고 가변적인 현상의 흔적으로만 구체화될 수 있다.

현실의 상태에서 볼 때, ‘재일’은 ‘자기’와 외부에 있는 ‘타자’라고 하는 관계가 아니라, ‘자기’와 그 내부에 숨은 ‘타자성’, 그것도 ‘자기’에 내재화된 일본과 조선이라는 두 개의 ‘타자성’과의 조우, 격투, 타협, 협조라는 곤란한 매일 매일의 생활이 요구되고 있다. 요컨대 이 일본 열도에 태어나 자란 ‘재일’은 좋은 싫든 간에 과거를 이끈 일본과 조선의 틈새에서 양



면가치적인(ambivalent) 자기 동일하의 작업을 필연적으로 요구받는다<sup>24)</sup>

한일합작 형태로 제작된 영화 <GO>는 한국과 일본의 경계선이 자의적이고 불안정한 것임을 애써 강조하는 작품이다. 감독이 선보이고 있는 발랄하고 경쾌한 카메라워크는 원작자가 소설에서 의도했던 것처럼 ‘민족, 국가, 인종’ 이데올로기의 어둡고 무거운 그림자를 떨쳐버리는 작용을 한다.

영화 속 과거 회상 장면에서 아버지는 아들 스키하라에게 권투를 가르친다. 그는 아들에게 주먹을 뺀 채 그 자리에서 한바퀴 돌아보라고 시킨 다음에 이렇게 말한다. “너의 주먹 안의 세계가 바로 너의 세계다” 이들에게 더 이상 민족이나 인종이나 국가와 같은 귀속감은 존재하지 않는다. 이들은 단지 살아있는 인간들일 뿐이다. 그리고 살기 위해 달려갈 뿐이다.

박철수 감독의 <가족시네마>도 한일합작 형태로 만들어진 영화이다. 유미리의 소설을 텍스트로 하는 이 영화는 일본 최고의 베스트셀러인 <피와 뼈>의 작가 소설가 양석일이 아버지 하야시 소지역을 맡고 원작 소설의 작가인 유미리의 친동생 유애리가 큰딸 모토미 역을 맡았다.

영화는 소설의 주제와 분위기의 색을 바꿈으로써 줄거리보다는 영화 자체의 실험성에 치중하였다. 이외에 이 영화가 원작과 궤도를 크게 달리한 것이 있다. 제일한국인의 문제. 원작은 등장인물 간의 대화나 말이 절제되고 은유와 상징으로 사건과 심리가 묘사된 반면, 영화는 모든 것을 ‘소리’와 ‘말’로 표현했다. 이 영화를 일본어로 연주되는 음악에 비유한다면 ‘한국말’은 불협화음에 다름없다.<sup>25)</sup> 박철수는 원작에는 없는 제일

24) 윤건차, 『21세기를 향한 ‘在日’의 아이덴티티』, 표영수 옮김, 강덕상·정진성 외 『근·현대 한일관계와 재일동포』, 서울대학교 출판부, 1999, 297-298면

25) 김영심, 앞의 글, 62면

한국인 장면을 첨가함으로써 원작보다 민감한 정치적 사안을 제공한다. 그러나 영화 <가족시네마>는 한일영화의 교두보로서의 역할이라는 슬로건을 성실히 수행하고자 원작에도 없고 영화의 전체 맥락에도 자연스럽게 재일한국인 썬을 전략적으로 투입함으로써 다소 혼란스러운 내러티브를 만들어버린다.

그러나 유미리가 주목했던 문제는 가족과 개인의 문제, 즉 재일한국인 2세대 작가들이 고민했던 가족의 본질주의적인 민족공동체로의 회귀보다는 일본사회 안에서의 개인적인 자립이라는 자신의 문제였다. 가라타니 고진은 일본 가부장제의 특징을, 부모가 아이를 구속하지만 그에 앞서 부모가 아이에게 구속당하는 상호 규제 속에 있다는 주장을 펼친다. 그런 의미에서 유미리가 재현하고 있는 아버지상은 일본 작가들이 그린 아버지상과 매우 다른 면모를 보여준다. 그녀가 제시하는 가족은 현대사회 속에서 이미 해체되어 버린 가족의 풍경이다. 따라서 작품 속의 가족 구성원들은 가족이라는 것에 대해 별다른 의미를 두지 않는다. 그럼에도 불구하고 자식들은 버린 부모는 가족이라는 미명 하에 지속적으로 자식들의 행동을 구속하려 한다.<sup>26)</sup> 가족이 이미 해체되어 버린 상태임에도 불구하고 여전히 가부장으로서의 권위를 강요하려고 하는 아버지의 이미지는 현대 일본 문학 작품에 등장하는 아버지의 유형과는 큰 차이가 있다.

유미리의 작품을 통해 ‘가족.에스닉(ethnic)-민족국가(nation-state)’와 같은 계열체적 친밀성을 확인하는 것은 어렵다. 그녀는 자신이 한국인도 아니고 일본인도 아니라는 실존적 특수성을 문학 속에서 전격화한다. 특히 자신과 현실 사이에 놓인 균열을 주목하면서 현대인의 정신적 소외감과 고독, 그리고 세계에 대해 갖는 이질감을 매우 섬세한 감수성으로 표현한다. 그녀의 관심은 여학교 시절에 경험했던 고독감 이산된 가족으로

26) 노영희, 「일본 근대 문학 속의 가족」, 한일비교문학연구회 편 『일본 일본인』, 현대문학, 2005, 117-118면

인한 정신적 방황과 정체성 혼란 등에 집중되고 있다.<sup>27)</sup> 그녀에게 ‘인종, 국가, 민족과 같은 개념은 고착되어 있다거나 절대적이고 선형적인 정의를 지니고 있는 것이 아니다. 그녀가 주목하는 것은 이산 離散을 강요당하는 실존적이고 개인사적인 상황이다. 그러나 박철수는 영화의 부부싸움 씬에 ‘한국어 욕(辱)’을 삽입하고 의도적으로 한국 관련 소재를 끌어와서 영화의 민족성과 정치성을 강조한다. 다시 말해 유미리의 소설 텍스트가 박철수에 의해 민족적이고 인종적인 해석을 유도하는 영화 텍스트로 번역되고 있는 것이다.

(1)

S# 15. 그대로 과거로 (옛날 집)

BLUE MONOTONE

때리는 아버지, 맞는 엄마 밥상을 들었다 놔다 하다가 이욕고 집어 던지며 이따금 튀어 나오는 한국어 욕설들. 계속 차고 때리는 아버지 엉겨드는 엄마.

어린 요코가 울면서 아버지와 엄마의 뒤를 왔다 갔다 때리고 있다. 아버지의 현대에 매달린다.

(2)

S# 16. 집 문 앞 (과거)

귀 막고 있는 어린 모토미와 가즈끼. (한국말 욕설에 언급) 문는 가즈끼의 큰소리

27) 유숙자, 『해방후 제일 동포 문학을 일군 사람들』, 한일민족문제학회 엮음, 『재일조선인, 그들은 누구인가』, 삼인 2003, 174-175 면

어린 가즈끼 : 왜 싸움해 누나  
 어린 모토미 : 몰라  
 어린 가즈끼 : 씹할 때 한국말하면 이겨 누나.  
 어린 모토미 : 몰라 한국말  
 (또르륵 눈물)

(3)

S# 44. 同 다시 거실 식탁

엄마 : 당신, 요리한다고 고생 많으셨겠수. (아이들에게 너희 아버지가 어찌다가 맘만 먹으면 괜찮은 구석도 있단다. 어릴 때 너희들은 싫어했지만 갈비찜을 아주 맛있게 한 적이 있었지.  
 아버지 : 내가 끓인 무우국은 애들도 좋아 했지.  
 엄마 : 사실은 다 한국식이었던단다.

위의 세 씬에서는 부부싸움을 할 때 한국어로 욕설을 퍼붓는 장면과 과거에 아버지가 한국 요리를 자주 했었다는 대사가 나온다. 이것들은 아버지가 가족의 중요성을 수차례 강조하는 장면들과 내적 연관성을 맺게 된다. 말하자면 아버지가 주장하는 가족의 절대적 가치는 ‘민족’이나 ‘국가’로 환유된다. 그러나 유미리가 말하고자 했던 것은 가족 구조의 허약함, 또는 가족이라는 이데올로기의 자의성에 대한 성찰과 현대 사회에서 개인의 자아를 찾기 위한 다양한 방법론이었다.

영화 <GO>와 <가족시네마>는 두 편 다 재일한국인 제3세대 작가의 소설을 영화한 작품이다. 이들 작품은(소설이나 영화 모두) 앞에서 논의했던 카지야마 도시유키의 소설이나 신상옥, 임권택의 영화와는 매우 다른 지형도를 그려내고 있다. 이 제3세대 작가의 소설을 원작으로 한 영화들은 민족, 인종, 국가에 대한 귀속감을 포기하고, 현재를 살아가고 있는 ‘실존(實存)’으로서의 개체 의식에 관심을 쏟는다. 이러한 시선은 소위 민

족주의나 국가주의가 내세우고 있는 ‘동질성, 소속감, 순혈성(純血性), 자기 완결성’ 등을 해체하고 그 경계선을 회의(懷疑)하는 태도를 보여주고 있다. 이는 곧 민족과 국가에 대한 관념이 자의적이고 역사적, 사회적인 결과물에 불과한 것임을 강하게 시사하고 있는 것이다. 따라서 이들 작품에 등장하는 한국인과 일본인 표상은 그 국적에 관계없이 모두 낮은 타자로 구현되고 있을 뿐이다.

영화 <달은 어디에 떠있는가>(1990), <개 달리다>(1998) 를 연출한 재일한국인 감독 최양일이 인터뷰에서 다음과 같이 답변한 것은 제3세대 작가들의 내면 풍경을 대변해주고 있다. 그에게 민족이나 국가라고 하는 것은 더 이상 균질한 동일체라거나 절대 고정의 완결체가 아니었던 것이다. 민족이나 국가는 앞으로도 계속 그 정체성에 대해 고민해야 될, 미완결의 내러티브라 할 수 있을 것이다.

- 한국이라는 사회에 소속감을 느끼고 있는가?

“물론 국적이 한국이니까 나는 자랑스러운 한국 사람이다. 하지만 한국이 하나인 것도 아니고, 모두 같은 얼굴을 하고 있는 것도 아니고 나는 그 다른 얼굴 중의 하나일 뿐이다. 한국의 시민일 뿐 어떤 민족에 소속되어 있다는 의식은 별로 없다. ‘우리’라는 개념이 내게는 의심스럽다. 어떤 사람들은 내게 ‘한국인으로서’라는 식으로 질문을 던진다. 현대에 민족국가라는 것은 무엇인지, 난 오히려 그걸 물어보고 싶다.”<sup>28)</sup>

#### 4. 맺음말

네 편의 영화를 통해 영화가 어떻게 민족, 국가, 인종을 재현하고 내면화하는가 살펴보았다. 카지야마 도시유키(梶山季之)의 소설 <李朝殘影>

28) 김진아, 「한국에서 4·3 영화 찍고 싶다」(인터뷰, 『길』 1996, 203 면

과 <族譜>는 작가가 조선 문화에 대해서 우호적인 시선을 지니고 있었다고는 하지만, 작가의 무의식 속에는 식민지를 바라보는 제국의 민속학자(民俗學者)적 시선이 내재하고 있다. 작가의 페르소나인 극중 화자(話者)들은 조선의 역사와 풍속을 풍물지(風物誌)에 기록할 만한 기이한 대상으로 인식한다. 그 대상은 매혹적인 술로 치환되는 식민지의 이미지이기도 하고, 스러져가는 황혼으로부터 애상감을 복돋우는 스냅사진이기도 하다. 신상옥은 <이조잔영>을 영화화할 때 원작에는 없었던 민족주의적 색채를 가미했는데, 그럼에도 불구하고 감독의 시선은 제국이 식민지를 바라보던 시선에서 결코 자유로운 것은 아니었다. 임권택은 한국의 풍광을 아름다운 영상으로 담아내고 있지만, 그가 기대고 있는 조선의 미(美)는 야나기 무네요시(柳宗悅)의 조선미학을 무비관적으로 수용함으로써 내적(內的) 오리엔탈리즘에 빠질 수 있는 위험에 놓이게 된다. 신상옥과 임권택의 영화는 스스로 또 하나의 타자를 만든다. 즉 그들은 여성이나 과거, 또는 전통이라는 이름으로 묶이게 되는 풍물들을 신비화함으로써 ‘자기의 서발턴화(subaltern化)’를 허용한다. 그들은 민족과 인종의 경계선을 강화시킴으로써 오히려 그것들이 가변적이고 불안정한 것임을 역설적으로 보여주게 된다.

한편 재일한국인 제3세대 작가군에 속하는 카네시로 카즈키(金城一紘)의 소설 <Go>와 유미리(柳美里)의 <가족시네마>는 민족-내러티브에서 상당히 자유로워진 모습을 보여준다. 감독들 역시 원작에 충실한 영화를 만든다. 유키사다 이사오(行定勳) 감독은 소설이 말하고자 했던 ‘국가 민족, 이념’의 헛됨을 다분히 장난스러운 영상으로 처리한다. 스기하라의 아버지가 단지 하와이로 여행하고 싶어 국적을 북한에서 남한으로 바꾸듯이, 그리고 스기하라도 아무런 고민 없이 조총련계 학교에서 일본인 학교로 전학 가듯이 엄숙하고 절대적인 국민-국가 이데올로기는 조롱당하고 희화화된다. 카메라는 이러한 극중 인물의 내면을 감각적이고 만화적인 영상으로 재현한다. 박철수 감독의 경우도 이와 크게 다르지 않다

박철수는 <가족시네마>에서 ‘가족’의 내러티브보다는 ‘시네마’의 형식적 실험에 주목한다. 현실 세계와 가공(架空) 세계의 경계, 가족과 개인의 경계, 과거와 현재의 경계가 실험적인 카메라 기법으로 해체된다 그리고 그 해체된 틈새로 ‘실존의 어두운 그림자’가 투입한다. 말하자면 이 영화는 ‘가족’(또는 민족이나 국가 내러티브를 통해 ‘시네마’를 완성하는 것이 아니라, ‘시네마’의 형식에 기대 ‘가족’의 의미를 성찰하게 만드는 영화이다. 두 영화에서 한국과 관련된 소재들이 등장하기는 하지만 이것이 영화 전체의 이미지를 국가 이데올로기로 환원시킬 정도는 아니다. 두 영화는 ‘민족이란 무엇인가?’라는 질문에서 ‘민족이란 무엇이어야 하는가?’라는 질문으로 옮겨간다. 따라서 이 두 영화는 앞에서 예를 들었던 <이조잔영>이나 <족보>처럼 관념으로서의 민족을 설정하지 않고 암중 모색하면서 실존의 문제를 탐구하고 있다.

주제어 : 인종, 국가, 민족, 제국주의적 인류학, 民俗誌學

#### 참고문헌

- 권혁희, 「일제시대 사진엽서에 나타난 ‘재현의 정치학’」, 『한국문화인류학』 36-1, 한국문화인류학회, 2003, 187~217면
- 권혁희, 『조선에서 온 사진엽서』, 민음사 2005.
- 김경, 「임권택 영화에 있어서 ‘한국적 자의식’의 맹아(萌芽) <족보>」, 『영화연구』 14호, 1998, 7~25면.
- 김상률, 『차이를 넘어서』, 숙명여자대학교 출판국, 2005.
- 김영심, 「재일한국인에 대한 접근 혹은 이탈 - <달은 어디에 떠 있는가> 와 <가족시네마>를 중심으로」, 『문학과 영상』, 2000년 가을호 49~67면
- 김진아, 「한국에서 4.3 영화 찍고 싶다」(인터뷰), 『길』, 1996, 198~203면

- 노영희, 「일본 근대 문학 속의 가족」, 한일비교문학연구회 편 『일본, 일본인』, 현대문학, 2005, 103~121면.
- 발터 벤야민, 「技術複製時代の 예술작품」, 반성완 옮김 『발터벤야민의 문예이론』, 민음사, 1999, 197~231면.
- 서인숙, 「한국 영화 미학 탐구 1 : 임권택 영화」, 『영화연구』 23호, 2004, 240~269면.
- 신현규, 『꽃을 잡고(과란만장한 일제강점기 기생인물·생활사)』, 경덕, 2005.
- 윤건차, 「21세기를 향한 ‘在日’의 아이덴티티」, 표영수 옮김 강덕상·정진성 외 『근·현대 한일관계와 재일동포』, 서울대학교 출판부, 1999, 285~315면.
- 이경민, 『기생은 어떻게 만들어졌는가 - 근대 기생의 탄생과 표상공간』, 사진아카이브연구소, 2004.
- 유숙자, 「해방후 재일 동포 문학을 일군 사람들」, 한일민족문제학회 엮음, 『재일조선인, 그들은 누구인가』, 삼인, 2003, 170~181면.
- 황봉모, 「소수집단 문학으로서의 재일한국인 문학 - 카네시로 카즈키의 <GO>를 중심으로」, 『일어일문학연구』 제 48집, 2004, 259~279면.
- Rey Chow, 『원시적 열정』, 정재서 옮김, 이산, 2004.
- 橋本健午 「梶山季之 : “故郷” 朝鮮への熱き想い」, 舒野哲 編著 『韓國・朝鮮と向き合った36人の日本人』, 明石書店(東京), 2002, 212~217면.
- 梶山季之, <李朝殘影>, 閔丙山 옮김, 『세계문학 속의 한국 - 12 권』, 正韓出版社, 1975.
- 梶山季之, <族譜>, 金顯珏 옮김, 『세계문학 속의 한국 - 12 권』, 正韓出版社, 1975.
- 磯貝治良, 『戦後日本文學のなかの朝鮮韓國』, 大和書房 東京, 1992.
- 川村湊, 「梶山季之 <朝鮮小説>の世界」(解説), 梶山季之, 『李朝殘影 梶山季之朝鮮小説集』, インパクト出版會(東京), 2002, 312~362면.



## Abstract

### A study on the image of race and state in Korean and Japanese films

Park, Myeong-jin

This paper studies on how race, nation, and state are represented and internalized in movies. <Trace of the Yi Dynasty> and <A Genealogical Table>, the novels written by Kajiyama Tosi-yuki, involved an imperialistic point of view on a colony, even though the writer viewed Korean culture from a friendly standpoint. Speakers in his novels recognized Korean history and customs as exotic things that were adequate to being recorded in ethnography books.

When Sang-Ok Shin filmed <Trace of the Yi Dynasty>, he added a nationalistic spirit, which did not exist in its original work, to his film. Nevertheless, he was not free from an imperialistic standpoint on a colony at all. Filming <A Genealogical Table>, Kwon-Taek Im described a Korean landscape picturesquely in his film. However, his uncritical acceptance of Yanagi Mune-yosi's aesthetics on Korea has resulted in a danger of Orientalism. By treating Korean women, past, manners, and customs as the mysterious, both Sang-Ok Shin and Kwon-Taek Im brought about an inner-colonialization.

Meanwhile, <Go> and <Kazoku Cinema>, which were filmed from the novels written by Kanasiro Kazuki and Mi-Ri You respectively, are free from a national narrative. Yukisado Isao, a film director of <Go>, argued that the image of 'race, nation and state' was not absolute but relative in his film <Go>. Cheol-Su Park, a film director of <Kazoku Cinema>, focused on the formal experiment of 'cinema' rather than on the narrative of 'family' in his film <Kazoku Cinema>. This film made spectators deeply

think about the meaning of 'family' through the formal experiment of 'cinema.'

Key words : race, state, nation, imperialistic anthropology, ethnography

접 수 일 : 2005년 9월 12일

심사기간 : 2005년 9월 15일~ 10월 10일

게재결정 : 2005년 10월 11일(편집위원회)

K C I