

문화 번역의 관점에서 본 <애프터 양>의 중국 문화 재구성*

— 알렉산더 와인스타인의 「Saying Goodbye to Yang」과의 비교를 중심으로

이자함**

목 차

1. 서론
2. 원작 소설의 중국 문화 재현과 그 특징
3. 영화 <애프터 양>의 중국 문화 재구성 과 의미 생성
4. 코고나다의 디아스포라적 문화 위치성과 각색 전략
5. 결론

국문초록

본 연구는 알렉산더 와인스타인의 원작 소설 「Saying Goodbye to Yang」과 코고나다의 영화 <애프터 양>을 비교 분석함으로써, 중국 문화가 영화에서 어떠한 방식으로 재해석되고 의미화되는지를 살펴보고, 이러한 문화적 재구성 과정이 코고나다의 디아스포라적 시선과 어떠한 관련성을 갖는지를 분석한다.

원작 「Saying Goodbye to Yang」이 중국 문화를 상품화·정보화된 문화 자원으로 재현했다면, 영화 <애프터 양>은 이를 정체성, 기억, 관계 형성의 문제와 결합하여 새로운 의미를 생산하는 문화적 자원으로 재구성한다. 접목, 차, 노자 사상을 둘러싼 장면은 각각 ‘사이에 낀’ 공간과 모방의 양가성, 의미 생산의 과정을 보여주며, 이를 통해 중국 문화는 고정된 전통이 아니라 끊임없이 번역되고 재해석되는 대상으로 제시된다. 나아가 이러한 재구성은 중국 문화와 미국 SF 장르 사이에 위치한 디아스포라 감

* 이 논문을 긍정적으로 평가해 주시고 소중한 의견을 제시해 주신 여러 선생님들께 깊이 감사드린다.

** 전남대학교 국어국문학과 박사과정 수료

독 코고나다의 문화적 위치성과 맞물려 있으며, 영화는 이러한 ‘사이에 낀’ 공간에서 수행된 문화적 협상의 결과물이라 할 수 있다.

키워드 : 애프터 양, Saying Goodbye to Yang, 중국 문화, 문화 번역, 디아스포라, 각색, 호미 바바, 코고나다

1. 서론

본 연구는 알렉산더 와인스타인(Alexander Weinstein)의 원작 소설 『Saying Goodbye to Yang』과 코고나다(Kogonada)의 영화 <애프터 양>(2021)을 비교 분석함으로써, 중국 문화가 영화에서 어떠한 방식으로 재해석되고 의미화되는지를 살펴보고, 이러한 문화적 재구성 과정이 코고나다의 디아스포라적 시선과 어떠한 관련성을 갖는지를 고찰하는 것을 목적으로 한다.

영화와 문학의 각색 연구는 오랫동안 원작에 대한 충실성 여부를 중심으로 논의되어 왔으나, 최근에는 각색 과정에서 발생하는 문화적 변형과 의미 재구성의 문제에 더 많은 관심이 집중되고 있다.¹⁾ 특히 디아스포라적 문화 위치에 놓인 감독이 수행하는 각색은 단순히 서사를 영상 매체로 옮기는 작업에 그치지 않고, 원작을 자신의 역사적·문화적 경험을 바탕으로 다시 읽고 재배치하는 해석적 실천으로 이해할 필요가 있다. 시나리오를 직접 집필한 코고나다의 <애프터 양>²⁾은 이러한 논의를 검토하기에 적합한 사례이다. 이 영화는

1) 강용훈, 「소설 『최후의 증인』의 영화화 양상과 한국 추리 서사에 재현된 법(法)의 문제 - 영화 <최후의 증인>(1980)의 검열 양상과 관련하여 -」, 『Journal of Korean Culture』 43, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구, 2018, 275-322면.

박혜경, 「김동인 <감자>의 영화화에 따른 여성육망 재현의 변모양상」, 『인문사회 21』 13(6), 인문사회 21, 2022, 2037-2052면.

정미선, 「『독신녀』의 영화화에 나타난 1970년대 한국 문화의 젠더 정치 - 소설 『독신녀』와 영화 <독신녀>의 관계적 규범 변화 양상을 중심으로 -」, 『어문논집』 99, 중앙어문학회, 2024, 211-243면.

원작 소설의 기본 서사를 계승하면서도, 영화적 각색 과정에서 중국 문화의 표상과 의미를 적극적으로 확장하고 재구성하고 있기 때문이다.

원작 소설³⁾에서 중국 문화는 역사적·문화적 깊이를 지닌 전통이라기보다 문화적 연결성을 대체하는 서비스 모듈에 가깝다. 즉, 중국계 입양아에게 문화적 정체성을 제공하기 위해 설계된 안드로이드 양(Yang)은 중국 문화를 전달하는 매개체로 소비되며, 중국 문화 역시 일종의 기능적·상품적 자원으로 재현된다. 반면 코고나다의 영화 <애프터 양>은 이러한 설정을 다른 방식으로 재구성한다. 영화는 원작의 기본적인 서사 구조를 유지하면서도 접목(接木), 차(茶), 나비와 노자(老子) 사상 등 원작에는 부재하거나 제한적으로만 제시되었던 중국 문화 요소들을 새롭게 배치한다. 이러한 요소들은 단순한 문화적 장식이나 배경적 기호에 머무르지 않고, 인물의 정체성과 관계 형성, 나아가 작품의 주제 의식을 드러내는 중요한 서사적 장치로 작동한다.

코고나다는 원작 소설을 읽는 과정에서 양을 실제 아시아인의 재현이 아니라 ‘구성된 아시아성(the construct of Asianness)’의 산물로 인식하게 되었으며, 이러한 구성적 정체성에 자신의 경험이 깊이 공명한다고 밝힌 바 있다. 그는 디아스포라 구성원으로서 문화적 기원과 역사로부터 일정한 단절감을 경험해 왔으며, 아시아인으로서의 정체성이 무엇을 의미하는지 지속적으로 탐색해 왔다고 설명한다.⁴⁾ 또한 그는 기존 SF 영화들이 아시아 문화를 단순

2) 영화 <애프터 양>은 2021년 칸국제영화제 ‘주목할 만한 시선(Un Certain Regard)’ 부문에 초청되었으며, 2022년 제38회 선댄스 영화제에서 Alfred P. Sloan Foundation 장편영화상을 수상하였다. 또한 2022년 제23회 전주국제영화제의 개막작으로 선정되어 한국 관객들에게 처음 공개되었다. 이 작품은 드라마 <파친코>(Pachinko)로 널리 알려진 한국계 미국인 감독 코고나다의 두 번째 장편영화이다.

3) 알렉산더 와인스타인의 단편소설 「Saying Goodbye to Yang」(2010)은 『Zahir』 제22호에 처음 발표되었으며, 이후 『Children of the New World』(Picador, 2016)에 재수록되었다.

4) Carlos Aguilar, 「Embodiments of Time: Kogonada on After Yang」, 『RogerEbert.com』, 2022.

<https://www.rogerebert.com/interviews/embodiments-of-time-kogonada-on-after-yang> (2026.6.12.접속)

한 ‘장식(decor)’이나 미학적 배경으로 소비해 온 경향을 지적하면서, 자신에게 영화 속 아시아 문화 요소는 디아스포라 주체가 경험하는 탈위치감(displacement)과 정체성 탐색의 과정을 환기하는 의미를 지닌다고 강조한다.⁵⁾ 이러한 발언은 <애프터 양>에 나타난 중국 문화 요소를 단순히 원작의 중국성을 재현한 결과로 이해하기보다, 감독의 디아스포라적 경험과 아시아성에 대한 성찰이라는 맥락 속에서 살펴볼 필요가 있음을 시사한다.

그러나 기존 국내 연구는 주로 포스트휴머니즘과 인간성의 재구성 문제를 중심으로 이루어져 왔으며, 그 결과 소설⁶⁾과 영화에 나타난 중국 문화 요소의 의미를 충분히 해명하지 못한 한계를 보인다. 예컨대 접목 장면의 경우 완성된 결과물에만 주목한 나머지⁷⁾, 서로 다른 존재가 결합해 가는 과정성과 그 관계적 의미를 간과하는 경향이 있었다. 또한 차를 둘러싼 대화에서는 양이 ‘진짜 기억(real memory)’을 원한다고 말한 점에 주목하면서도⁸⁾, 제이크(Jake)와 양이 모두 차 문화에 대한 이해의 한계를 공유하고 있으며, 그러한

5) Kyle Turner, 「After Yang Director Kogonada Explores the Inevitability of Alienation」, 『W Magazine』, 2022.

<https://www.wmagazine.com/culture/after-yang-director-kogonada-film-interview> (2026.6.13.접속)

6) 원작 소설을 대상으로 한 국내 연구는 현재까지 차희정의 연구만 확인된다. 그는 포스트휴먼 사회에서 지속되는 인종 문제와 탈인종적 공존의 가능성을 고찰하였으나, 작품에 나타난 중국 문화 요소에 대해서는 주목하지 않았다.

차희정, 「알렉산더 웨인스테인의 SF 단편소설 「애프터 양」 (“After Yang”): 탈인간과 탈인종 그리고 공존에 관한 소고」, 『영어권문화연구』 16(3), 동국대학교 영어권문화연구소, 2023.

7) 김소화·박치완, 「<애프터 양>에서 나타나는 포스트휴먼 시대의 인간성 : 로지브라이더의 ‘관계적 주체성’ 중심으로」, 『글로벌창의문화연구』 12(2), 글로벌창의산업연구센터, 2025, 160-161면.

김대중, 「<애프터 양> 속 기억 연대와 포스트휴먼 공동체의 가능성 연구」, 『영어영문학연구』 66(3), 한국중앙영어영문학회, 2024, 4-5면.

8) 이석창, 「SF영화는 인공지능을 어떻게 사유하는가: <애프터 양>의 기억 구현과 인간성의 재구성」, 『아시아영화연구』 19(1), 부산대학교 영화연구소, 2026, 16면.

김소화·박치완, 앞의 글, 155면.

김대중, 앞의 글, 5면.

결핍이 오히려 두 존재를 연결하는 계기로 작용한다는 점은 충분히 논의되지 않았다. 나아가 애벌레와 나비를 둘러싼 키라(Kyra)와 양의 대화 역시 ‘끝은 곧 시작’이라는 관점과 유무상생(有無相生) 사상에 대한 상이한 태도에 주로 초점이 맞추어졌을 뿐⁹⁾, 자신의 지식이 불완전함을 인정하고 명확한 출처 제시를 거부하는 양의 태도가 지닌 의미는 충분히 조명되지 못하였다.

한편 이지행은 테크노 오리엔탈리즘의 관점에서 아시아인 형상의 안드로이드 양에 주목하며, 차와 나비를 둘러싼 기억 장면이 양의 주체성을 드러내기보다 제이크와 키라의 애도 과정을 강화하는 기능을 수행한다고 분석하였다.¹⁰⁾ 그러나 이러한 해석은 양이 반복적으로 자신의 지식의 한계를 인정하고 확정적인 답변을 유보하는 모습에 내재된 의미를 충분히 포착하지 못한 측면이 있다. 특히 이는 아시아 문화를 절대적 진리나 본질로 제시하기보다, 끊임없이 탐색되는 대상으로 이해하는 디아스포라 감독 코고나다의 시각과 맞닿아 있다는 점에서, 영화가 테크노 오리엔탈리즘을 내부의 시선에서 재구성하고 있다는 가능성을 충분히 드러내지 못한다.

중국 연구는 한국 연구와 달리 영화에 나타난 중국 문화와 동양철학의 의미를 보다 적극적으로 해석하는 경향을 보인다. 이장리·판이팅은 영화 속의 동양 문화 요소들이 양의 존재 의미와 죽음에 대한 사유를 가능하게 한다고 보았다. 특히 접목 장면을 중국 문화 기억의 계승과 재생의 은유로 해석하고, 차 문화를 통해 장소성과 기억의 문제를 설명하였다.¹¹⁾ 천자린 역시 영화 전체를 중국 철학, 특히 도가(道家) 사상에 기반한 작품으로 이해하였다. 그는 차 문화가 ‘일차일세계(一茶一世界)’라는 존재론적 사유를 구현하며, 나비와 노자에 관한 대화는 삶과 죽음, 존재와 무(無)의 관계를 설명한다고 분석하였

9) 이석창, 앞의 글, 22-23면.

김대중, 앞의 글, 13면.

10) 이지행, 「기계적 기억과 인종화된 포스트휴먼: <애프터 양>의 포스트휴먼 배치와 인간주의적 회수」, 『현대영화연구』 21(2), 한양대학교 현대영화연구소, 2025, 95-96면.

11) 李长利·范一亭, 「记忆与哀悼——《杨之后》中的机器人记忆与后人类想象」, 『Movie Literature』 17, 2022, 146-150页.

다.¹²⁾ 그러나 이러한 해석은 영화에 등장하는 문화 요소들을 하나의 고정된 중국적 의미 체계로 환원함으로써, 그것들이 디아스포라적 맥락 속에서 어떠한 의미를 새롭게 획득하는지에 대해서는 충분히 설명하지 못한다.

이러한 한계를 보완하기 위해 본 연구는 영화 <애프터 양>에 나타난 중국 문화를 고정된 문화적 실체가 아니라 문화 번역의 과정 속에서 재배치되고 재의미화된 결과로 파악하고, 코고나다가 원작의 중국 문화 요소를 어떠한 방식으로 재구성하며 새로운 문화적 의미를 생산하는지 고찰하고자 한다. 이를 위해 호미 바바(Homi K. Bhabha)가 『문화의 위치』에서 제시한 문화 번역(cultural translation) 개념을 참고하되, 이를 하나의 완결된 이론 체계로 적용하기보다 그 핵심적인 통찰을 분석의 관점으로 활용한다. 특히 본 연구는 문화 번역을 중심 분석 틀로 삼고, 그 구체적 작동 양상을 설명하기 위해 바바의 ‘사이에 낀(in-between)’ 공간, 모방(mimicry), 그리고 제3의 공간(third space) 개념을 함께 활용하고자 한다.

바바에 따르면 문화적 의미의 전달은 원형이 그대로 이동하는 과정이 아니라 서로 다른 문화와 담론, 그리고 주체의 위치성이 만나는 과정에서 이루어지는 협상과 재구성의 과정이다. 그가 말하는 ‘사이에 낀’ 공간은 서로 다른 문화적 차이들이 교차하고 협상되는 경계의 영역으로서, 새로운 정체성과 문화적 가치가 형성되는 장을 제공한다. 이 과정에서 문화적 재현은 원형을 완전히 복제하지 못한 채 ‘거의 동일하지만 아주 똑같지는 않은(almost the same, but not quite)’ 차이를 드러내는데, 바바는 이를 모방이라 설명한다. 이러한 협상과 차이의 역동성 속에서 형성되는 제3의 공간은 어느 한 문화에 완전히 귀속되지 않는 의미의 장으로서, 기존의 문화적 경계를 교란하고 새로운 문화적 의미와 해석 가능성을 생산한다.¹³⁾

이러한 문제의식을 바탕으로 제2장에서는 원작 소설에 나타난 중국 문화의

12) 陈佳林, 「《杨之后》: 东方哲学下情感与存在的反思」, 『大众文艺』 11, 2022, 110-112页.

13) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge Classics, 2004, p.2, p.55, p.122; 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 소명출판, 2012, 28-29면, 99-100면, 196-197면 참조. 이하 바바의 인용은 원서와 번역본을 병행 참조하였다.

재현 양상과 그 특징을 분석한다. 제3장에서는 영화에서 새롭게 삽입되거나 확장된 접목, 차, 나비와 노자에 관한 세 장면을 중심으로, 중국 문화 요소에 내포된 의미를 분석하고, 그것이 영화적 각색 과정에서 어떠한 방식으로 재구성되는지를 고찰한다. 제4장에서는 이러한 변화가 코고나다의 디아스포라적 문화 위치성과 어떠한 관련성을 지니는지를 중심으로 그의 각색 전략을 분석한다. 마지막으로 제5장에서는 앞선 논의를 종합하여 연구 결과를 정리한다. 본고는 이를 통해 원작 소설과 영화에 나타난 중국 문화 재현의 차이를 규명하고, 각색 과정에서 새롭게 부여된 의미를 밝힘으로써, SF 영화에 대한 이해를 심화하는 동시에 디아스포라 감독으로서 코고나다의 독자적인 창작 세계를 조명하는 데 기여하고자 한다.

2. 원작 소설의 중국 문화 재현과 그 특징

알렉산더 와인스타인의 원작 소설 「Saying Goodbye to Yang」은 복제 기술이 일상화된 근미래 미국 사회를 배경으로 한다. 백인 중산층 부부인 짐(Jim)과 키라는 풍요롭고 안정된 삶을 살아왔으며, 자신들이 누려온 혜택을 사회에 환원해야 할 때라고 생각한다. 이러한 신념에 따라 두 사람은 중국인 지진 고아인 미카(Mika)를 입양하기로 결정한다. 그러나 미카를 양육하는 과정에서 문화적 차이에 대한 우려가 제기되고, 부부는 바쁜 직장 생활로 인해 아이에게 충분한 시간과 관심을 쏟기 어려운 상황에 놓인다. 또한 당시 사회에서 널리 활용되던 복제인간 보모를 고용하는 것에도 거부감을 느낀다. 그들은 자신을 복제한 존재에게 양육을 맡기는 행위가 지나치게 자기애적이라고 생각했으며, 이웃집의 ‘완벽한 복제 아이들’이 미카에게 열등감을 안겨줄 수 있다고 우려한다. 결국 부부는 입양기관의 추천을 받아 중국인의 외형을 지니고 중국 문화 지식을 탑재한 안드로이드 양을 구매하게 된다.

이처럼 양의 도입 과정 자체는 중국 문화가 상품화된 형태로 재현되는 방

식을 보여준다. 입양기관은 양을 단순한 보모가 아니라 ‘빅 브라더(Big Brother)’이자 베이비시터, 나아가 문화 지식의 저장소(storehouse of cultural knowledge)¹⁴⁾로 소개한다. 또한 중국을 상징하는 화려한 홍보 팸플릿과 용(龍) 모양의 장식 문자를 통해 중국 문화를 소비 가능한 상품으로 포장한다. 이때 중국 문화는 미카의 문화적 뿌리를 이해하기 위한 살아 있는 전통이라기보다 구매를 통해 획득할 수 있는 서비스의 일부로 기능한다. 이러한 경향은 양의 업그레이드 시스템에서도 드러난다. 소설은 추가 비용을 지불하면 양이 태극권이나 지압술을 가르칠 수 있도록 기능을 확장할 수 있다고 설명한다. 이는 중국 문화가 삶의 방식이나 세계관이 아니라 필요에 따라 추가·갱신할 수 있는 소프트웨어 기능처럼 취급되고 있음을 보여준다. 다시 말해 문화는 더 이상 전승되어야 할 전통이 아니라 시장 논리에 따라 구매·설치·업데이트되는 선택적 옵션으로 전환된다.

실제로 양이 미카에게 전달하는 중국 문화 지식 또한 ‘항목화(條目化)’된 형태로 제시된다. 그는 훈(墳)이 가장 오래된 악기 중 하나라는 정보, 아이스크림이 4천 년 전 중국에서 발명되었다는 이야기, 만리장성 건설 과정에서 약 200만 명이 사망했다는 사실 등을 일상적 대화의 흐름 속에서 단편적으로 제시한다. 그러나 이러한 흥미로운 상식(fun facts)은 특정한 역사적·사회적 맥락이나 개인적 경험과 유기적으로 연결되지 않는다. 그것들은 마치 백과사전의 항목이나 데이터베이스 기록처럼 독립적인 정보 단위로 존재하며, 필요할 때마다 호출되고 전달될 수 있는 지식으로 기능한다. 더욱이 양의 말투는 “약간 기계적(a bit mechanical, 6)”인 것으로 묘사되는데, 이는 그가 문화를 경험하고 해석하는 주체가 아니라 저장된 정보를 재생하는 매개체에 불과함을 시사한다. 결과적으로 중국 문화는 체험과 기억, 감정을 수반하는 생활문화가 아니라 검색·전달 가능한 정보의 집합으로 환원된다.

소설은 중국 문화를 상품화하는 동시에 인종화된 타자성의 대상으로도 재

14) Alexander Weinstein, 「Saying Goodbye to Yang」, 『Children of the New World』, Picador, 2016, p. 4. 이후의 인용은 인용문의 면수만 본문에 기재한다.

현한다. 양이 고장을 일으킨 후 짐은 그를 수리하기 위해 수리공을 찾아가는데, 이 과정에서 러스(Russ)는 양을 가리켜 “한국인을 데려왔군(You brought a Korean, 9)”이라고 말한다. 짐이 “중국인이야(He’s Chinese, 9)”라고 정정하자 러스는 “그게 그거지(Same thing, 9)”라고 응답한다. 또한 그의 작업장에는 “THERE AIN’T NO YELLOW IN THE RED, WHITE, AND BLUE(11면)”라는 인종차별적 구호가 적힌 미국 국기가 걸려 있다. 이러한 장면은 양이 단순한 안드로이드 제품이 아니라 황색 인종 전체를 상징하는 표지로 인식되고 있음을 보여준다. 동시에 그는 수입된 기술 제품과 같은 소비재로 취급되며, 문화적 정체성은 개별적 주체성 없이 단순한 인종적 범주로 환원된다. 즉 양은 ‘중국 문화의 저장소’이면서도 동시에 차별과 배제의 대상이 되는 ‘수입 하드웨어’라는 이중적 위치에 놓여 있다.

그러나 소설은 양을 단순한 문화 상품이나 인종적 표지로만 고정하지 않는다. 이야기의 마지막에 독자들이 발견하는 것은 중국 철학이나 전통문화에 대한 심오한 설명이 아니라 양의 방에 남겨진 나방과 나비 표본, 성냥갑, 야구 글러브와 같은 사소한 물건들이다. 이러한 흔적들은 양이 공식적으로 부여받은 ‘중국 문화 전달자’라는 기능을 넘어 자신만의 관심과 취향을 형성했을 가능성을 암시한다. 다시 말해 소설은 양의 주체성을 직접 서술하기보다 파편적인 사물과 흔적을 통해 간접적으로 드러낸다.

결국 「Saying Goodbye to Yang」에서 중국 문화는 인물의 삶 속에서 체화된 경험이나 정체성으로 제시되기보다 기술 서비스와 결합된 상품적 자원으로 재현된다. 문화적 연결은 구매와 업그레이드가 가능한 서비스로 제공되고, 문화 지식은 검색 가능한 정보 항목으로 분절되며, 문화적 정체성은 인종적 표지로 단순화된다. 고장이 난 양이 자동차 트렁크에 실려 다니고 결국 뒷마당에 묻히는 결말은 이러한 문화적 연결이 얼마나 손쉽게 소비되고 폐기될 수 있는지를 상징적으로 보여준다. 이처럼 원작은 문화를 기억과 관계의 문제라기보다 관리와 소비의 대상으로 제시함으로써, 후기자본주의 사회에서 문화적 정체성이 어떻게 상품화되고 기술화되는지를 비판적으로 드러낸다.

3. 영화 <애프터 양>의 중국 문화 재구성과 의미 생성

영화 <애프터 양>에서는 원작과 달리 백인 남성 제이크와 흑인 여성 키라가 부부로 설정된다. 소설과 마찬가지로 영화 속 양은 중국계 입양아인 미카가 자신의 문화적 뿌리와 역사적 배경을 잊지 않도록 돕기 위해 구입된 중국계 외형의 안드로이드이다. 그러나 소설에서 양의 주체성은 그가 수집한 유물들을 통해 간접적으로 암시될 뿐인 반면, 영화는 첫 장면부터 양의 자율성을 보다 적극적으로 드러낸다. 영화의 첫 대사인 키라의 “그는 그 구형 카메라를 좋아해.”라는 말은 양이 특정 대상에 대한 선호와 취향을 지닌 존재임을 암시한다. 이어 양이 구형 카메라로 가족사진의 구도를 세심하게 조정하고, 타이머를 맞춘 뒤 직접 촬영에 참여하는 모습은 그가 단순히 주어진 기능을 수행하는 기계가 아니라 미적 판단과 자율적 행위를 수행하는 주체로 형상화한다.

이러한 변화는 양이 중국 문화 지식을 전달하는 방식에서도 확인된다. 소설에서 양이 전달하는 문화 지식은 훈, 아이스크림, 만리장성 등에 관한 “알고 있었니?(Did you know?)” 형식의 흥미로운 상식으로 구성되며, 그 전달 방식 또한 기계적이고 일상적 맥락과 긴밀하게 결합되지 않은 특징을 보인다. 반면 영화는 접목, 차, 나비와 노자 사상 등 원작에는 부재하거나 제한적으로만 제시되었던 중국 문화 요소들을 새롭게 도입하고, 이를 미카, 제이크, 키라와 나누는 세 차례의 대화 속에 집중적으로 배치한다. 이러한 차이는 영화가 중국 문화 요소를 단순한 정보 전달의 수단이 아니라 인물 간의 관계와 서사 전개 속에서 기능하는 요소로 활용하고 있음을 보여준다.

차 안에서 양은 하교한 미카의 침울한 모습을 보고 이유를 묻는다. 미카는 학교 친구들이 자신의 친부모에 대해 질문하는 일이 있다며, 제이크와 키라가 자신의 부모이면서도 생물학적 부모는 아니라는 사실을 알고 있다고 말한다. 혈연과 가족의 의미를 둘러싼 미카의 혼란에 대해 양은 직접적인 설명 대신 그녀를 접목된 나무 앞으로 데려가 대화를 이어간다.

양: 여기다. 이것을 한번 보렴.
 미카: 나무가 다친 거야?
 양: 아니. 지금 이곳에서는 아주 놀라운 일이 일어나고 있단다.
 미카: 무슨 일인데?
 양: 저 가지가 보이니? 저 가지는 원래 다른 나무의 것이야.
 미카: 그래?
 양: 그래. 하지만 이제는 이 나무의 일부가 되어 가고 있지.
 미카: 그래도 진짜는 아니잖아.
 양: 왜 그렇게 생각하니?
 미카: 그냥 나무에 테이프로 붙여 놓은 것뿐이니까.
 양: 아, 그렇구나. 겉으로 보기에는 그렇게 보일 수 있지. 자, 이번에는 이미
 접목이 완료된 가지를 찾아보자. 메이메이, 여기 이 가지가 보이니? 이
 가지도 원래는 다른 나무에서 온 것이야. 하지만 지금은 이 나무와 하나
 로 연결되어 있지. 너도 이 가지처럼 엄마와 아빠와 연결되어 있단다.
 너는 진정으로 이 가족나무의 일부야.

접목에 관한 양과 미카의 대화는 원작에서 충분히 탐구되지 않았던 연결의
 형성과 정체성의 문제를 시각적·서사적 은유를 통해 구체화한다. 접목된 나무
 를 본 미카는 “나무가 다친 거야?”라고 묻고, 외부에서 온 가지가 테이프로
 붙어 있다는 이유로 그것을 진정한 결합이 아닌 “가장(pretend)”으로 판단한
 다. 이러한 반응은 입양과 문화적 연결에 수반될 수 있는 상처와 불안, 그리
 고 비혈연적 관계의 인위성과 취약성에 대한 미카의 인식을 드러낸다. 반면
 양은 그 가지가 새로운 나무의 “실제 일부(actual part)”가 “되어 가고 있다
 (becoming)”고 설명한다. 여기서 진행형인 ‘becoming’은 관계의 진정성을 동
 일한 기원이나 처음부터 완성된 소속에서 찾지 않고, 서로 다른 존재들이 시
 간 속에서 관계를 형성해 가는 과정에 위치시킨다.

이러한 의미는 장면의 촬영 방식에 의해서도 구체화된다. 첫 번째 “여기다.
 이것을 한번 보렴.”부터 양이 이미 접목된 가지를 찾아 “메이메이”라고 말할
 때까지 카메라는 두 사람을 원거리의 동일한 프레임에 담고, 그들의 이동을
 평행하게 따라간다. 영화는 접목된 가지나 테이프를 클로즈업하여 사물의 상

태를 객관적으로 증명하기보다, 양과 미카가 함께 이동하고 관찰하며 그 의미를 탐색하는 과정에 주목한다. 동일한 화면 안에서 미카는 접목을 상처와 가장으로 이해하고, 양은 그것을 실제적인 연결이 형성되는 과정으로 해석한다. 두 사람을 하나의 프레임 안에 배치하면서도 서로 다른 관점을 유지하는 촬영은 접목을 차이를 제거한 동일화가 아니라, 상이한 해석이 접촉하고 교섭되는 관계로 제시한다.

양이 “메이메이”라고 말한 이후 촬영은 근거리의 고정된 개별 샷으로 전환되고, 카메라는 양과 미카의 얼굴을 번갈아 보여준다. 이러한 형식적 전환은 장면의 중심이 접목 현상의 공동 관찰에서 그 의미를 미카 자신의 가족관계에 적용하는 단계로 이동했음을 보여준다. 카메라는 가지의 물리적 상태보다 설명하는 양의 시선과 그 말을 받아들이는 미카의 표정에 집중한다. 두 인물은 분리된 샷 속에서 각기 다른 주체로 남아 있지만, 시선과 발화의 교환을 통해 관계적으로 연결된다. 이는 연결을 차이의 소거나 완전한 동일성으로 표현하지 않고, 서로 구분된 존재들이 관계를 형성하는 과정으로 시각화한다.

이러한 맥락에서 양이 미카에게 “너도 이 가지처럼 엄마와 아빠와 연결되어 있어(connected to Mom and Dad)”라고 말하며 그녀를 “가족나무의 일부(part of the family tree)”라고 설명하는 대목은 더욱 의미심장하다. 그는 이어 친가족 또한 “너라는 존재를 이루는 중요한 일부(part of who you are)”라고 덧붙인다. 여기서 양은 어느 한 가족에 대한 배타적인 소속보다 복수의 관계와의 연결을 강조한다. 이는 미카의 생물학적·문화적 기원을 지우지 않으면서도 현재의 가족관계를 실제적인 것으로 인정하는 태도이다. 따라서 영화는 정체성을 하나의 기원에 대한 고정된 귀속이 아니라, 서로 다른 관계들이 공존하며 지속적으로 형성되는 과정으로 제시한다.

이러한 접목의 은유는 바바의 ‘사이에 낀’ 공간 개념과 연결된다. 바바가 말하는 ‘사이에 낀’ 공간은 서로 다른 차이의 영역들이 중첩되고 치환하는 틈새(interstices)로서, 새로운 정체성의 표지가 생성되고 공동체적 이해와 문화적 가치가 교섭되는(negotiated) 장소이다.¹⁵⁾ 다만 접목된 가치를 원래 나무

와 새로운 나무 어느 쪽에도 속하지 않는 존재로만 규정하는 것은 적절하지 않다. 영화에서 접목된 가지는 새로운 나무의 실제 일부가 “되어 가는” 존재이기 때문이다. 따라서 ‘사이에 낀’ 공간은 가지의 고정된 중간 위치보다, 서로 다른 기원과 관계가 접촉하여 새로운 소속의 의미를 형성하는 과정에서 찾을 필요가 있다. 미카 역시 친가족과 양가족, 중국적 기원과 미국의 생활세계 가운데 어느 하나를 선택함으로써 정체성을 획득하지 않는다. 오히려 이질적인 관계들이 중첩되고 교섭되는 틈새에서 복수적 정체성과 소속감을 형성한다.

소설과 달리 영화에서 제이크는 차를 전문적으로 다루는 찻집의 주인으로 설정된다. 양이 오작동을 일으킨 뒤 더 이상 전원이 켜지지 않자, 제이크는 양을 수리하기 위해 여러 곳을 찾아다닌다. 이 과정에서 수리공 러스를 통해 양의 내부에 숨겨진 카메라와 메모리 칩의 존재를 알게 된다. 이후 러스의 소개로 휴머노이드 박물관을 방문한 제이크는 특수 판독기(special reader)를 건네받아 양의 메모리 뱅크(memory bank)에 저장된 기억들을 확인하게 된다. 양의 기억을 살펴본 뒤, 제이크는 홀로 차를 우려 마시며 과거 양과 차에 관해 나누었던 대화를 떠올린다.

양: 차를 마시면 어떤 맛이 느껴지세요?

제이크: 어쩌면 나는 그걸 표현할 언어가 없는 건지도 모르겠구나.

양: 저에게 중국 차는 사실에 관한 지식일 뿐이라는 게 아쉬워요.

제이크: 그게 무슨 뜻이니?

양: 아빠가 차를 만드는 모습을 보는 게 좋아요. 정말 아름답거든요. 찻잎이 피어나고, 떠오르고, 다시 가라앉는 모습이요. 저도 차에 대해 더 깊은 무언가를 느낄 수 있으면 좋겠어요. 중국에서 차를 마셨던 진짜 기억이 있었으면 좋겠어요. 어떤 장소에 대한 기억, 어떤 시간에 대한 기억 말이요. 그러면 아마도……

제이크: 뭐가?

15) 호미 바바, 앞의 책, 28-29면.

양: 죄송해요. 무슨 말을 하려 했는지 잊어버렸어요.

제이크: 양, 너는 행복하니?

양: 그 질문이 저에게 해당하는 질문인지는 모르겠어요.

제이크와 양의 차에 관한 대화는 원작에서 정보와 서비스의 형태로 제시되던 중국 문화를 기억과 경험, 그리고 문화적 갈망의 차원으로 전환시킨다. 양은 “중국 차가 나에게 단지 사실(facts)에 불과하지 않았으면 좋겠어요. 더 깊은 무언가를 느낄 수 있었으면 좋겠어요. 중국에서 차를 마셨던 진짜 기억이 있었으면 좋겠어요. 어떤 장소에 대한 기억, 어떤 시간에 대한 기억 말이에요”라고 말한다. 이 발화는 양이 지닌 결핍이 단순한 정보의 부족이 아니라 체험된 기억의 부재에서 비롯된 것임을 보여준다.

이러한 의미는 장면의 촬영 방식에 의해서도 구체화된다. 대화 전반부에서 영화는 두 사람의 개별 숏과 공동 숏을 혼용하여 차를 매개로 한 관계와 각자의 반응을 함께 제시한다. 그러나 양이 “차를 마시면 어떤 맛이 느껴지세요?”라고 묻은 뒤에는 공동 프레임이 사라지고, 차나 찻잔의 클로즈업 없이 두 사람의 얼굴을 중심으로 한 개별 숏만 교차한다. 이러한 변화는 장면의 초점이 차라는 외부 대상에서 그것을 경험하고 표현하는 인물들의 내면으로 이동했음을 보여준다.

제이크는 차를 만들고 마시는 감각적 경험을 지녔지만 “어쩌면 나는 그걸 표현할 언어가 없는 건지도 모르겠다”고 고백한다. 반면 양은 중국 차에 관한 지식과 이를 설명할 언어는 갖고 있으나, 그것을 체험된 기억으로 소유하지는 못한다. 영화는 제이크가 표현하지 못하는 맛이나 양에게 결여된 기억을 차의 세부 또는 중국의 풍경으로 보완하지 않고, 두 사람의 표정과 시선, 망설임에 집중한다. 이에 따라 관객 역시 그 맛과 기억에 직접 접근하지 못하며, 문화적 경험이 언어나 이미지로 완전히 번역될 수 없다는 한계를 마주하게 된다.

양의 질문 이후 지속되는 개별 숏은 두 사람의 차이를 하나의 조화로운 경험으로 통합하지 않는다. 제이크의 감각은 양의 기억을 대신하지 못하고, 양의 지식도 제이크의 언어적 한계를 해소하지 못한다. 그러나 시선과 발화가

교차하면서 분리된 슷들 사이에는 대화적 관계가 형성된다. 따라서 이들의 연결은 동일한 경험의 공유나 결핍의 완전한 보완이 아니라, 각자의 불완전성을 드러내고 상대의 한계를 인식하는 과정에서 발생한다.

이러한 양의 위치는 바바의 모방 개념을 통해 보다 구체적으로 이해할 수 있다. 바바가 말하는 모방은 ‘거의 동일하지만 아주 똑같지는 않은’ 상태로¹⁶⁾, 지배적 담론이 타자에게 자신이 승인할 수 있는 형식을 반복하도록 요구하면서도 완전한 동일성을 허용하지 않는 양가적 재현 방식이다. 이러한 관점에서 양이 모방하는 것은 실제적이고 단일한 중국 문화라기보다 입양 산업과 기술 기업, 그리고 미국 가족의 요구에 따라 선별되고 구성된 ‘인식 가능한 중국성’이다. 양은 중국인의 외형과 중국 문화에 관한 지식을 갖추고 미카에게 중국 문화를 전달하도록 설계되었지만, 그 문화에 결부된 장소적·시간적 기억이나 공동체적 경험의 계보에는 접근할 수 없다. 즉, 그는 중국성을 재현할 수 있는 능력을 부여받았지만 그것을 자신의 체험으로 소유할 수 없는 모순적인 위치에 놓인다.

따라서 양의 “I wish”는 ‘진짜 중국인’이 되거나 순수한 문화적 원본으로 돌아가려는 욕망이라기보다, 데이터와 외형, 문화 지식으로 구성된 중국성이 체험된 문화와 동일할 수 없다는 사실을 자각하는 발화이다. 이 순간 양의 모방에는 균열이 발생하며, 그가 수행해 온 중국성 또한 처음부터 선택되고 구성된 것임이 드러난다. 카메라가 이 간극을 차나 중국의 시각적 이미지로 채우지 않고 양의 얼굴에 집중함으로써, 양은 문화 정보를 저장하고 전달하는 장치에서 자신에게 부여된 역할과 체험 사이의 불일치를 인식하고 갈망하는 주체로 전환된다.

그러나 영화는 이 간극을 양만의 결함으로 돌리지 않는다. 양에게는 체험된 기억이 없고 제이크에게는 감각적 경험을 충분히 전달할 언어가 없다. 두 사람은 진정성과 비진정성의 위계로 구분되기보다 서로 다른 층위의 비대칭적 불완전성을 드러낸다. 이에 따라 차는 어느 한 주체가 완전히 소유하거나

16) 호미 바바, 앞의 책, 196-197면.

대표하는 중국 문화의 고정된 표상이 아니라, 서로의 한계를 드러내고 관계적 이해를 형성하는 문화 번역의 매개가 된다. 이 장면은 문화적 동일성이나 완전한 이해에 도달하는 과정보다, 서로 다른 위치의 주체들이 각자의 불완전성을 보존한 채 대화를 통해 새로운 관계와 의미를 구성하는 가능성을 제시한다.

영화에서 키라 또한 특수 판독기를 통해 양의 기억을 접하게 된다. 양이 생전에 수집한 나비 표본과 관련된 기억을 본 후, 키라는 양의 방을 찾아가 그가 남긴 나비 표본을 직접 들여다보며 과거 양과 나누었던 대화를 회상한다.

양: 중국인들은 나비를 좋아해요. 또 사랑하는 두 연인이 상심 끝에 죽은 뒤 나비로 다시 태어난다는 유명한 민간 설화도 있어요. 그리고 중국의 고대 철학자 노자는 이렇게 말했어요. “애벌레가 끝이라고 부르는 것을, 세상은 나비라고 부른다.”

키라: 좋은 말이네. 정말 좋아. 너도 그렇게 믿니?

양: 음?

키라: 끝이 곧 새로운 시작이라는 거 말이야.

양: 애벌레에게는 그렇겠죠.

(...중략...)

키라: 가끔 인간은 그런 것을 믿도록 만들어진 존재인 것 같다는 생각이 들어. 하지만 그것이 정말 우리에게 좋은 일인지는 모르겠어.

양: 저는 마지막에 아무것도 없다고 해도 괜찮아요.

키라: 정말?

양: 어쩌면 저도 그렇게 생각하도록 프로그래밍된 것일지도 모르죠.

키라: 그게 슬프게 느껴질 때는 없니?

양: 무(無)가 없으면 유(有)도 없어요.

키라: 노자의 말이니?

양: 잘 모르겠어요.

키라와 양의 대화는 원작에서 나비가 단순한 문화 정보나 양이 남긴 유물의 흔적으로 제시되던 것과 달리, 이를 생과 사의 전환, 존재와 부재의 관계

를 성찰하는 계기로 재구성한다. 양은 중국의 나비 설화와 노자 사상을 소개하지만, 키라가 “끝이 곧 새로운 시작이라는 것을 너도 믿니?”라고 묻자 “애벌레에게는 그렇겠죠”라고 답한다. 이는 중국 철학을 삶과 죽음에 대한 보편적 해답으로 받아들이기보다, 문화적 명제와 자신의 존재 조건 사이에 일정한 거리를 두는 태도를 보여준다.

이러한 태도는 키라의 “그게 슬프게 느껴질 때는 없니?”라는 질문과 양의 “무(無)가 없으면 유(有)도 없어요(There's no something without nothing)”라는 답변이 반복되는 형식 속에서 더욱 분명해진다. 첫 번째 문답이 키라의 시점에서 제시된다면, 같은 대화가 반복될 때 카메라는 양의 얼굴을 근거리 클로즈업으로 포착한다. 이에 따라 장면의 초점은 죽음과 소멸을 불안하게 받아들이는 키라에서, 자신의 존재와 부재를 이해하는 양에게로 이동한다.

양의 클로즈업은 그의 말을 권위 있는 철학적 명제로 확정하기보다, 그 말을 발화하는 개별 주체의 표정과 시선에 주목하게 한다. 양은 키라가 “노자의 말이니?”라고 묻자 “잘 모르겠어요”라고 답한다. 이 말은 단순한 지식 부족이라기보다, 자신의 발화를 노자의 권위나 고정된 중국적 기원에 귀속시키지 않고 그 출처와 의미에 대한 판단을 유보하는 태도로 이해할 수 있다. 양의 발화는 정보의 전달이 아니라, 질문을 받아들이고 자신이 아는 것의 한계를 인정하는 응답인 셈이다.

“무가 없으면 유도 없다”는 문장은 노자의 ‘유무상생(有無相生)’을 연상시키지만, 영화는 그 의미를 특정 철학 전통에 고정하지 않는다. 바바가 말하듯 문화적 의미와 상징은 고정된 본질을 갖지 않으며, 동일한 기호조차 새로운 맥락 속에서 전유되고, 번역되며, 재역사화되어 다시 읽힐 수 있다.¹⁷⁾ 이러한 관점에서 양의 발화는 노자 사상의 권위를 전달하는 명제가 아니라, 다양한 해석 가능성을 지닌 열린 기호로 기능한다. 실제로 이 문장은 삶과 죽음, 존재와 부재의 관계를 사유하게 하는 철학적 언어인 동시에, 양의 죽음 이후 기억과 상실을 경험하는 가족들의 상황을 설명하는 서사적 언어로도 읽힌다. 양

17) 호미 바바, 앞의 책, 99-100면 참조.

의 부재는 가족들로 하여금 그의 존재 의미를 새롭게 인식하게 만들며, 이 문장은 그러한 성찰을 가능하게 하는 매개가 된다.

결국 영화는 중국 철학을 생사와 존재의 문제를 사유하기 위한 문화적 자원으로 활용하면서도 이를 유일한 해답이나 본질적 진리로 제시하지 않는다. 동일한 문답의 반복과 시점의 이동, 양의 응시와 유보된 답변은 노자의 언어를 고정된 원전의 의미에서 벗어나게 하고, 양의 존재 조건과 가족의 상실 경험 속에서 다시 읽히게 한다. 이를 통해 영화는 문화적 의미가 특정한 기원에 의해 완결되는 것이 아니라, 서로 다른 주체의 경험과 맥락이 만나는 과정에서 지속적으로 번역되고 새롭게 구성된다는 점을 보여준다.

세 대화에서 나타나는 문화 번역은 단순히 중국 문화의 의미가 미국적 맥락에 맞게 변형되는 과정에 머물지 않는다. 그것은 서로 다른 문화적 권위와 경험이 교차하면서 어느 한쪽으로 환원되지 않는 새로운 의미가 생성되는 제3의 공간을 형성한다. 접목 장면에서는 혈연적 기원과 입양가족에 대한 현재적 소속이 서로를 배제하지 않으면서, 가족이 단일한 기원에 의해 규정되는 것이 아니라 차이를 보존하면서 관계를 맺어가는 과정으로 재구성된다. 차 장면에서는 양의 데이터화된 문화 지식과 제이크의 감각적 경험이 서로의 한계를 드러내면서, 문화가 완전히 소유하거나 재현해야 할 대상이 아니라 결핍을 공유하고 관계적으로 경험하는 것으로 전환된다. 나비와 노자에 관한 대화에서는 중국 철학의 언어가 고정된 원전의 권위에서 벗어나 양의 존재와 키라의 애도 경험 속에서 새롭게 의미화된다. 따라서 영화의 제3의 공간은 중국과 미국 사이의 절충적 중간지대가 아니라, 가족·문화·존재에 관한 기존의 의미가 교란되고 ‘연결’, ‘비소유적 문화 경험’, ‘부재를 통한 존재 인식’과 같은 새로운 의미가 생성되는 해석의 장으로 기능한다.

4. 코고나다의 디아스포라적 문화 위치성과 각색 전략

코고나다는 한 인터뷰에서 자신이 「Saying Goodbye to Yang」을 영화화하면서 원작에 새롭게 더할 수 있었다고 느낀 것은 “자신의 아시아성(Asian-ness)”이었다고 밝힌 바 있다. 그는 양이 “아시아인으로 제시되고, 아시아인처럼 보이며, 그의 역할 또한 아시아인으로 존재하는 것”에 대한 사회적 기대를 지적하면서, 디아스포라 주체는 타인의 가정과 문화적 오리엔탈리즘(cultural orientalism) 속에서 살아갈 수밖에 없다고 설명한다.¹⁸⁾ 이는 코고나다의 각색이 정통 중국성(authentic Chineseness)을 복원하려는 시도가 아니라, 아시아인으로 기대되고 호명되는 위치 자체를 성찰하는 작업이었음을 보여준다.

원작에서는 백인 부부를 중심으로 중국 문화 요소가 배치되고, 양의 외형이 백인 수리공에 의해 한국인으로 오인되는 설정이 중요한 의미를 지닌다면, 영화는 이러한 구도를 변형하여 백인과 흑인으로 구성된 부부를 가족의 중심에 배치하고, 중국 문화뿐 아니라 한국의 비빔밥과 일본의 라면 등 다양한 아시아 문화 요소를 함께 제시한다. 특히 중국인 캐릭터인 양을 한국계 배우가 연기하도록 한 설정은 이러한 문화적 병치를 더욱 분명하게 드러낸다. 이는 단순히 중국 문화에 다른 아시아 문화 요소를 추가한 것이 아니라, 서로 다른 아시아 문화가 서구적 시선 속에서 개별적인 차이를 지닌 채 구분되면서도 동시에 하나의 ‘아시아성’으로 묶이는 과정을 보여준다.¹⁹⁾

18) Nick Chen, 「After Yang: a sci-fi about identity, robots and futuristic architecture」, 『Dazed Digital』, 2022, <https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/57022/1/after-yang-a-sci-fi-about-identity-robots-and-futuristic-architecture> (2026.6.22.접속)

19) 다만 이러한 문화적 병치는 서로 다른 아시아 문화를 하나의 추상적인 ‘아시아성’으로 환원할 위험 또한 내포한다. 따라서 이를 단순히 문화번역의 성공으로 평가하기보다는, 문화적 경계를 확장하고 새로운 접점을 형성하는 가능성과 동시에 각 문화가 지닌 역사적·사회적 차이를 희석하거나 지워버릴 수 있는 한계를 함께 고려할 필요가 있다. 특히 영화의 아름답고 고요한 미학은 아시아 문화 요소를 감각적으로 연결하는

따라서 이러한 설정은 코고나다의 문화적 감각을 특정 문화의 재현이나 소개에 한정되지 않는 것으로 이해하게 한다. 코고나다의 디아스포라적 위치성은 특정한 아시아 문화를 대표하거나 그 의미를 설명하는 고정된 위치라기보다, 미국 영화와 SF라는 문화적 공간 속에서 아시아성이 어떻게 구성되고, 서로 다른 문화적 차이를 통해 구분되며, 동시에 ‘아시아’라는 범주로 통합되는지를 드러내는 복합적인 위치로 볼 수 있다.

이러한 코고나다의 위치는 바바가 말하는 ‘사이에 낀’ 공간의 개념을 통해 이해할 수 있다. 바바에 따르면 이러한 공간은 서로 다른 문화적 차이의 영역들이 중첩되고 이동하는 틈새로서, 새로운 정체성과 문화적 의미가 생성되고 협상되는 장소이다. 따라서 문화적 의미는 특정한 기원이나 본질에 고정되어 존재하는 것이 아니라, 서로 다른 문화적 맥락이 만나는 과정에서 번역되고 재배치된다.²⁰⁾ 한국계 미국인 디아스포라 감독인 코고나다는 중국 문화의 내부자도, 그렇다고 미국 주류 문화의 완전한 내부자도 아니다. 그는 중국 문화와 할리우드 SF 장르가 교차하는 ‘사이에 낀’ 공간에서 원작을 재구성하며, 중국 문화를 고정된 전통이 아니라 새로운 맥락 속에서 다시 해석될 수 있는 문화적 자원으로 전환한다.

이러한 문화 번역의 전략은 무엇보다 장르적 관습에 대한 선택적 변형에서 드러난다. 영화는 AI와 가족이라는 기본적인 SF 서사 구조를 유지하면서도, 기존 인공지능 서사가 반복해 온 ‘AI는 인간이 될 수 있는가’라는 질문을 비껴간다. 양은 인간을 위협하지도, 인간이 되기를 갈망하지도 않는다. 오히려 그의 결핍은 인간성이 아니라 기억에 있다. 그는 방대한 중국 관련 지식을 보유하고 있지만, 그것을 자신의 경험이나 기억으로 체화하지 못한다. 이로써 영화의 관심은 인간성의 문제에서 문화적 전승의 문제로 이동하며, ‘문화는 기억 없이 전승될 수 있는가’라는 디아스포라적 질문을 제기한다.

데 기여하는 한편, 그 구체적인 역사적·사회적 맥락을 탈역사화하거나 추상화할 가능성도 지닌다.

20) 호미 바바, 앞의 책, 28-29면, 99-100면.

영화에 등장하는 중국 문화 요소의 활용 방식 역시 이러한 전략을 보여준다. 이지행은 영화 속 동양식 티하우스, 미래 사회 곳곳에 배치된 동양풍 의상과 공간, 노자 인용 등을 근거로 영화가 테크노 오리엔탈리즘의 시각적 틀을 반복한다고 지적한다.²¹⁾ 실제로 영화는 차, 노자, 나비와 같은 익숙한 동양주의적 기표들을 적극적으로 활용한다. 그러나 영화는 이러한 기표들을 안정된 문화적 진실로 제시하지 않는다. 양은 자신이 알고 있는 중국 문화에 대해 “그저 사실들”일 뿐이라고 말하며, 노자의 문장을 인용한 뒤에도 그 의미를 단정적으로 설명하지 못한다. 즉 영화 속 중국 문화는 원형적 전통이나 권위 있는 지식으로 제시되기보다, 미래 사회와 디아스포라라는 새로운 맥락 속에서 끊임없이 재해석되는 대상으로 나타난다. 이러한 재구성 방식은 바바가 말한 문화 번역의 논리와 맞닿아 있다. 바바에 따르면 문화의 경계 작업(borderline work)은 과거를 그대로 재현하는 것이 아니라 새로운 ‘사이에 낀’ 공간 속에서 재형상화(refigure)하고 현재적으로 다시 의미화하는 과정이다.²²⁾

따라서 <애프터 양>에 나타나는 중국 문화의 재구성은 단순한 오리엔탈리즘의 재생산이라기보다, 오리엔탈리즘적 기표를 새로운 맥락 속에서 재배치하고 그 의미를 다시 협상하는 문화 번역의 실천으로 이해할 수 있다. 코고나다는 할리우드 SF 장르와 아시아 문화 표상의 관습을 완전히 거부하지 않으면서도, 그 내부에서 문화적 정체성과 전송의 문제를 새롭게 제기한다. <애프터 양>은 바로 이러한 ‘사이에 낀’ 공간에서 수행된 문화적 협상의 결과물이라 할 수 있다.

21) 이지행, 앞의 글, 100면.

22) 호비 바바, 앞의 책, 39-40면.

5. 결론

본 연구는 알렉산더 와인스타인의 원작 소설 『Saying Goodbye to Yang』과 코고나다의 영화 <애프터 양>을 비교 분석하여, 영화가 중국 문화 요소를 어떠한 방식으로 재구성하고 새로운 의미를 부여하는지를 고찰하였다. 나아가 이러한 각색 전략이 코고나다의 디아스포라적 문화 위치성과 어떠한 관련성을 갖는지 분석하였다.

원작 소설 『Saying Goodbye to Yang』에서 중국 문화는 인물들의 삶 속에서 체화된 경험이나 정체성으로 제시되기보다 상품화되고 정보화된 문화 자원으로 재현된다. 중국인 외형과 문화 지식을 탑재한 안드로이드 양은 입양된 중국계 아동의 문화적 뿌리를 보완하기 위한 서비스 상품으로 구매되며, 중국 문화 역시 업그레이드 가능한 기능이나 소비 가능한 지식의 형태로 제시된다. 양이 전달하는 중국 문화는 역사적·사회적 맥락과 분리된 단편적 정보의 집합으로 나타나고, 양 자신 또한 문화를 체험하고 해석하는 주체가 아니라 정보를 저장·전달하는 매개체로 기능한다. 동시에 소설은 양을 황색 인종 전체를 대표하는 표지로 재현함으로써 중국 문화가 인종화된 타자성의 대상으로 소비되는 현실을 드러낸다. 다만 결말부에서 제시되는 양의 개인적 흔적들은 그가 단순한 문화 상품을 넘어 고유한 주체성을 지닌 존재일 가능성을 암시한다. 결국 원작은 중국 문화를 기억과 관계의 문제라기보다 관리와 소비의 대상으로 제시함으로써 후기자본주의 사회에서 문화적 정체성이 상품화되고 기술화되는 양상을 비판적으로 보여준다.

영화 <애프터 양>은 원작에서 상품화되고 정보화된 형태로 제시되었던 중국 문화를 인물의 정체성과 관계 형성, 나아가 작품의 주제 의식을 드러내는 매개로 전환한다. 영화는 접목, 차, 노자 사상이라는 세 가지 중국 문화 요소를 새롭게 도입하여, 이를 단순한 문화 지식이 아니라 인물들의 삶과 경험 속에서 의미를 생성하는 서사적 장치로 활용한다. 접목에 관한 대화는 입양과 가족 관계를 혈연 중심의 소속이 아닌 다양한 관계가 공존하는 ‘연결’의 문제

로 재해석하며, 바바의 ‘사이에 낀’ 공간처럼 새로운 정체성이 형성되는 가능성을 보여준다. 차에 관한 대화는 바바의 ‘모방’이 지닌 균열을 통해 문화를 소유하거나 재현하는 대상이 아니라 서로 다른 경험과 결핍을 공유하며 새롭게 의미화하는 과정으로 전환한다. 또한 나비와 노자 사상을 둘러싼 대화는 중국 철학을 고정된 진리나 권위로 제시하지 않고, 양의 죽음 이후 가족이 경험하는 기억과 상실 속에서 삶과 죽음, 존재와 부재를 성찰하게 하는 열린 언어로 재구성한다. 이처럼 영화는 중국 문화의 의미가 특정한 기원이나 본질에 의해 결정되는 것이 아니라 서로 다른 경험과 맥락이 만나는 과정에서 끊임없이 생성되고 재해석될 수 있음을 보여준다. 이러한 의미에서 영화의 제3의 공간은 중국과 미국 사이의 단순한 절충이나 혼합의 공간이 아니라, 상이한 문화적 권위와 경험이 교차하면서 기존의 의미와 범주가 변형되고 새로운 의미가 생성되는 과정으로 이해할 수 있다.

코고나다는 스스로 원작에 새롭게 더할 수 있었던 것이 자신의 ‘아시아성’이라고 밝히며, 아시아인이 사회적 기대와 문화적 오리엔탈리즘 속에서 호명되는 위치에 주목한다. 이러한 위치는 바바가 말한 ‘사이에 낀’ 공간과 유사하며, 코고나다는 중국 문화와 미국 SF 장르가 교차하는 경계에서 원작을 새롭게 각색한다. 영화는 AI와 가족이라는 SF 서사를 유지하면서도 인간성과 기술의 문제보다 기억과 문화 전승의 문제를 전면에 내세우며, ‘문화는 기억 없이 전승될 수 있는가’라는 디아스포라적 질문을 제기한다. 또한 차, 노자, 나비 등 동양주의적 기표들을 활용하면서도 이를 고정된 문화적 진실로 제시하지 않고 새로운 맥락 속에서 재해석 가능한 의미의 장으로 전환한다. 따라서 영화의 중국 문화 재구성은 단순한 오리엔탈리즘의 재생산이 아니라, 문화적 기표의 의미를 새롭게 협상하고 재배치하는 문화 번역의 실천으로 이해될 수 있다.

본 연구는 바바의 이론을 바탕으로 알렉산더 와인스타인의 원작 소설 「Saying Goodbye to Yang」과 코고나다의 영화 <애프터 양>을 비교 분석함으로써, 영화에서 중국 문화가 재구성되는 양상과 디아스포라 감독 코고나다의

각색 전략을 고찰하였다. 이를 통해 원작과 영화에 나타난 중국 문화 재현의 차이를 규명하고, 각색 과정에서 새롭게 형성된 문화적 의미를 밝혔다. 다만 본 연구는 분석 대상을 원작 소설과 영화에 나타난 중국 문화 요소에 한정하였다는 점에서 보다 포괄적인 문화적·산업적 맥락까지 다루지 못한 한계를 지닌다. 그럼에도 본 연구는 <애프터 양>의 중국 문화 재구성을 문화 번역의 관점에서 해석함으로써 작품에 대한 새로운 이해의 가능성을 제시하고, 코고나다의 디아스포라적 문화 위치성이 각색 과정에 미치는 영향을 규명하였다는 점에서 의의를 지닌다.

參考文獻

- Alexander Weinstein, 『Children of the New World』, New York: Picador, 2016.
- 코고나다(Kogonada) 감독, <애프터 양(After Yang)>, A24, 2021.
- 호미 바바, 나병철 옮김, 『문화의 위치』, 서울: 소명출판, 2012.
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge Classics, 2004.
- 강용훈, 「소설 『최후의 증인』의 영화화 양상과 한국 추리 서사에 재현된 법(法)의 문제- 영화 <최후의 증인>(1980)의 검열 양상과 관련하여 -」, 『Journal of Korean Culture』 제43권, 고려대학교 한국언어문화학술확산연구, 2018.
- 김대중, 「<애프터 양> 속 기억 연대와 포스트휴먼 공동체의 가능성 연구」, 『영어영문학연구』 제66권 3호, 한국중앙영어영문학회, 2024.
- 김소희·박치완, 「<애프터 양>에서 나타나는 포스트휴먼 시대의 인간성 : 로지브 라이도티의 '관계적 주체성' 중심으로」, 『글로벌창의문화연구』 제12권 2호, 글로벌창의산업연구센터, 2025.
- 박혜경, 「김동인 <감자>의 영화화에 따른 여성욕망 재현의 변모양상」, 『인문사회 21』 제13권 6호, 인문사회 21, 2022.
- 이석창, 「SF영화는 인공지능을 어떻게 사유하는가: <애프터 양>의 기억 구현과 인간성의 재구성」, 『아시아영화연구』 제19권 1호, 부산대학교 영화연구소, 2026.
- 이지행, 「기계적 기억과 인종화된 포스트휴먼: <애프터 양>의 포스트휴먼 배치와 인간주의적 회수」, 『현대영화연구』 제21권 2호, 한양대학교 현대영화연구소, 2025.
- 정미선, 「『독신녀』의 영화화에 나타난 1970년대 한국 문화의 젠더 정치 - 소설 『독신녀』와 영화 <독신녀>의 관계적 규범 변화 양상을 중심으로 -」, 『어문논집』 제99권, 중앙어문학회, 2024.
- 차희정, 「알렉산더 웨인스테인의 SF 단편소설 「애프터 양」(“After Yang”): 탈인간과 탈인종 그리고 공존에 관한 소고」, 『영어권문화연구』 제16권 3호, 동국대학교 영어권문화연구소, 2023.
- 陈佳林, 「《杨之后》: 东方哲学下情感与存在的反思」, 『大众文艺』 11, 2022.

李长利·范一亭, 「记忆与哀悼——《杨之后》中的机器人记忆与后人类想象」, 『Movie Literature』 17, 2022.

Carlos Aguilar, 「Embodiments of Time: Kogonada on After Yang」,
『RogerEbert.com』, 2022.
<https://www.rogerebert.com/interviews/embodiments-of-time-kogonada-on-after-yang>

Kyle Turner, 「After Yang Director Kogonada Explores the Inevitability of Alienation」, 『W Magazine』, 2022.
<https://www.wmagazine.com/culture/after-yang-director-kogonada-film-interview>

Nick Chen, 「After Yang: a sci-fi about identity, robots and futuristic architecture」, 『Dazed Digital』, 2022.
<https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/57022/1/after-yang-a-sci-fi-about-identity-robots-and-futuristic-architecture>

Abstract

Reconstructing Chinese Culture in *After Yang* from the Perspective of Cultural Translation

— A Comparative Study of Alexander Weinstein’s “Saying Goodbye to Yang”

Li Zihan

This study compares Alexander Weinstein’s short story *Saying Goodbye to Yang* and Kogonada’s film *After Yang* to examine how Chinese culture is reinterpreted and re-signified in the cinematic adaptation. It further investigates how this process of cultural reconstruction is related to Kogonada’s diasporic cultural perspective.

Whereas *Saying Goodbye to Yang* represents Chinese culture primarily as a commodified and informationalized cultural resource, *After Yang* reconfigures it as a site for exploring questions of identity, memory, and the formation of interpersonal relationships, thereby generating new cultural meanings. The film draws on three Chinese cultural motifs—grafting, tea, and Laozi’s philosophy—not simply as repositories of cultural knowledge, but as narrative and symbolic devices through which cultural meanings are negotiated and transformed. These motifs illuminate Bhabha’s concepts of the in-between, the ambivalence of mimicry, and the production of cultural meaning, presenting Chinese culture not as a fixed and authentic tradition but as a cultural formation that is continually translated, negotiated, and reinterpreted. Furthermore, this reconfiguration is closely connected to Kogonada’s diasporic cultural positionality at the intersection of Chinese cultural heritage and American science fiction. In this sense, *After Yang* may be understood as the product of an ongoing process of cultural negotiation conducted within the “in-between” space.

Key words : *After Yang*, *Saying Goodbye to Yang*, Chinese Culture, Cultural Translation, Diaspora, Adaptation, Homi K. Bhabha, Kogonada

투 고 일 : 2026. 7. 10. / 심 사 일 : 2026. 7. 15. ~ 2026. 8. 15. / 게재확정일 : 2026. 8. 20.
