

보이는 것, 보이지 않는 것

— 에드워드 양(楊德昌)의 <하나 그리고 둘>

진성희*

<목 차>

1. 들어가며
2. 에드워드 양의 영화는 타이완의 참조체계인가
3. 침묵과 부재의 시간을 소환하기
4. '질반의 진실 = 보이지 않는 것'을 보기
5. 나오며

1. 들어가며

에드워드 양(楊德昌, Edward Yang)¹⁾은 유작 <하나 그리고 둘, A One

* 숭실대학교 중어중문학과 연구중점교수(xing-xi@hanmail.net)

- 1) 그의 중국어 이름은 양더창이다. 그런데 국내 대중에게는 에드워드 양이라는 이름이 더 익숙하다. 이렇게 된 원인에 대해 임대근은 우리가 중화권 영화를 받아들일 때 영화에 대한 정보가 대부분 영어로 된 것을 번역한 것이 많기 때문이라고 했다. 그리고는 그가 양더창과 에드워드 양 사이 혼종적 문화 정체성을 갖고 있다는 사실을 부정할 순 없지만 그와 그의 영화에 대해 “대만 다시 그리기” 측면을 강조하면서도 그의 이름을 에드워드 양이라 부르는 것은 온당치 않다고 했다.(임대근, <양더창(楊德昌): 거장의 영면과 비평의 유희>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12, 397쪽.) 이러한 임대근의 논의를 부정하는 바는 아니지만 필자는 본 연구에서 에드워드 양과 그의 영화를 그동안 주로 논해져 오던 ‘대만 다시 보기’, ‘대만 사회의 정체성 탐구’의 맥락에서 분석하려는 것은 아니다. 오히려 그 차원에서 벗어나 그의 영화들이 대중의 취향에 잘 부합하는 궁극적 원인, 시공간을 넘어 오래도록 회자되고 호명되는 (영화)본질적 이유와 미학적 원인에 대해 살펴보고자 한다. 따라서 본 연구에서는 ‘대중과의 친숙과 소통’과 관계된 부분에 대한 고찰을 강조하게 될 것이며, 이러한 논의의 차원에 부합하도록 본고에서는 그의 이름을 에드워드 양이라 쓰거나 한다.

And A Two, — —>(2000)을 포함해 1982년 유니버스 영화 <세월이야기, 光陰的故事, In Our Time>(1982) 중 <바람, 指望>으로 데뷔한 이래로 모두 7편의 영화를 만들었다. 그런데 타이완을 비롯해 동아시아 및 세계 영화의 자장 안에서 그가 일구어낸 영화적 성과는 그리 길지 않은 활동 기간에 비해 비교적 뚜렷이 드러났고 그의 영화는 늘 평단과 영화제의 관심이 되었다. 그것은 에드워드 양이 전 영화들을 타이완 현대 사회와 인간에 대한 문제적 상황들에 대해 깊은 자의식을 갖고 접근하였으며 그것을 영화적으로 드러내는 데도 전형적인 할리우드 스타일이라던가 익숙한 장르문법에 기대 묘사하는 것으로부터 일정한 거리를 두고 작업했다는 사실과 무관하지 않은 일일 것이다.

예술가로서 감독이 자신이 속해 있는 세계의 상황에 대한 역사적, 정치적, 사회적 중요 맥락과 관련하여 도출한 의식을 매체를 통해 드러낸다는 것 즉, 외부의 환경적 요인들에 의해 텍스트가 영향을 받는다는 관념은 영화 분석과 고찰에 있어 지배적인 것이었다. 그렇지만 대중은 그의 영화를 보다 더 다각적인 차원에서 소환해오고 있다. 예를 들어 2019년 개봉한 김보라 감독의 영화 <별새, House of Hummingbird>(2018)를 통해서도 말이다. <별새>는 수많은 해외 주요 영화제에 출품되었고 잇달아 수상하며 44관왕에 오른 작품으로 '올해의 영화'로 선정하는데 별다른 이견을 내지 않을 정도로 평단과 대중에게 전폭적인 지지를 받은 영화다. 이 영화는 1990년대 한국 사회의 단면을 그리는 영화로 한 중학생 소녀가 1994년 성수대교 붕괴, 민주화 운동, 사교육 문제 등을 직간접적으로 경험하며 성장하는 일대기를 담고 있으며 이러한 <별새>의 서사는 그 시대를 거쳐 온 사람들 누구와도 공명할 수 있는 보편적 서사를 담고 있다는 찬사를 받았다. 그런데 김보라 감독은 수많은 인터뷰에서 에드워드 양과 그의 작품을 종종 회자했다. 한 영화 잡지 또한 김보라 감독을 '한국의 에드워드 양'이라 소개하며 그녀가 캐릭터를 바라보는 '객관적 시선'을 확보하고 있다는 점²⁾에서 <별새>와 에드워드 양의 <하나 그리고 둘>이

2) 《씨네21》의 <별새>소개.

http://www.cine21.com/movie/info/?movie_id=53552(2020년 1월 10일 검색)

유사점을 갖고 있다고 언급했다.³⁾ <별세>를 본 많은 대중들 또한 <하나 그리고 둘>과 비교하며 감상평을 한 사례들이 있었다. 기본적으로 두 영화가 한 가정의 일상을 관찰해 각국의 현대사와 인간 보편의 인정과 인간의 생사에 관해 말하고자 한 방식이 비슷하다고 했고,⁴⁾ 조금 더 주의 깊게 볼만한 사항은 두 영화 모두 이미지를 통해 영화의 서사에 나의 역사를 포개어 볼 수 있도록 한 점 즉, 영화와 내가 적극적으로 소통할 수 있게 한 미학을 영화들의 미덕으로 꼽았다. 우리는 영화를 보는 행위를 함으로써 세계와 소통하고 우리 밖의 타자를 지각하고 공감해나가며 자신의 존재를 확장한다. 영화를 본다는 시각적 행위로 인해 모종의 감정과 정서를 생성시키는 상황이 빈번할수록 대중은 영화가 보편적 서사를 구현하고 있다고 느끼며 소위 '인생영화'라고도 여기게 된다. 김보라 감독은 에드워드 양의 영화를 본 대중으로서 그에게 받은 영향을 <별세>을 만들 때 적극적으로 반영했고 결과적으로 대중은 이 영화를 통해 다시금 에드워드 양을 떠올리고 있다. 그리고 <하나 그리고 둘>은 2018년 국내에서 재개봉 되었다.

에드워드 양의 영화는 전통적으로 상업영화에 호의적인 대중과 예술영화의 미학적 우수성을 높이 사는 비평계의 호응이라는 수용 궤도에서 벗어나 양 진영 모두가 긍정적으로 생각하는 작품에 속하며 그중에서도 <하나 그리고 둘>은 더욱 전폭적인 지지를 얻은 영화라 할 수 있다. 물론 에드워드 양의 영화들을 '타이완 뉴웨이브 기수의 것'이라는 레이블을 갖고 있다는 점에서 다

3) 김현수, <별세의 1994년은 어떻게 탄생했나>, 《씨네21》, 2019.9.

http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93871&utm_source=dable(2020년 1월 12일 검색)

4) 질문: <별세>의 레퍼런스로 에드워드 양 감독의 작품 가운데에서도 <하나 그리고 둘>을 꼽았다. 공간적 배경이나 인물의 연령대로는 <고령가 소년 살인사건>이 더 먼저 떠오르는데 왜 <하나 그리고 둘>인가.

답(김보라): <고령가 소년 살인사건>은 딱 한 번 봤는데 서늘했다. <하나 그리고 둘>은 좀 더 따스하고 감독이 세상을 품으려는 태도가 전해진다. 그런 시선을 <별세>에도 담고 싶었고, 한 가족을 통해 현대사를 보여주는 방식도 <별세>의 의도와 비슷했다.(김보라 감독 인터뷰) 김혜리, <<별세>로 비정한 김보라 감독을 다시 만나다>, 《씨네21》, 2019.9.

http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93870(2020년 1월 10일 검색).

른 영화들과 의식적으로 ‘구분지어’ 논하는 경향이 있긴 하다. 주지하듯이 타이완 뉴웨이브의 탄생 이후로 그 확산 과정에서 만들어진 일련의 타이완 영화들에 대한 세계 영화제와 비평가 집단, 학계 및 예술영화를 사랑하는 마니아층의 지지는 무시할 수 있는 환경이 아니기 때문이다. 그렇지만 필자는 에드워드 양과 그의 영화에 대한 기존의 논의들에서 벗어나 시대와 국적, 연령층을 막론하고 많은 사람들이 <하나 그리고 둘>을 인생영화의 반열에 올릴 정도로 깊이 감응하는 현상의 궁극적 원인이 외부의 환경적 원인이 아닌 영화 ‘내부적’ 요소에 존재할 것이라는 문제의식을 중심으로 고찰해보고자 한다. 이 작업은 한 영화에 대한 자본의 투자 정도, 유명 시나리오 작가와 감독의 작품, 스타 배우의 출연, 제작 환경의 규모 및 해외 로케이션 그리고 평단의 지지와 감독의 이전 작품에 대한 대중의 선경험과 같은 영화 외부적 요소가 아니라 영화가 무엇을 말하려 하고 그것을 어떻게 이미지로 형상화하는가의 문제와 관련 있으며 예술로서의 영화는 그 본질적 존재성과 보편성을 어떻게 확보하려 하는 가라는 논의와도 연결되어 있는 것이라 생각한다.

그런데 그간 이루어진 에드워드 양의 영화들에 대한 연구들은⁵⁾ 주로 타이완 뉴웨이브와 에드워드 양의 서사 구현의 연관성, 타이완의 근대화와 그 과정에서 소외된 개인에 대한 성찰, 타이베이라는 도시의 근대성을 통해 아시아의 근대와 자본주의에 대해 반성하려는 시각들에 한해 이루어진 것이었다. 이와 같은 연구들은 에드워드 양의 영화를 타이완의 발전사 및 근대 자본주의 도시의 성립 및 그에 따른 제 문제들과 관련지어 논하기 위한 직접적 대상으로 삼으며 진행된 분석들에 가깝다. 따라서 에드워드 양의 영화적 미학과 예술적 가치관을 다루며 그의 영화 서사가 궁극적으로 어떠한 세계를 어떻게 묘사하려 했는지에 대해 중점적으로 고찰한 것은 아니다. 이에 본 연구는 에드워드

5) 대표적인 연구에는, 김양수, <楊德昌의 《구렁제 소년 살인사건》과 국민국가의 문제>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12; 김양수, <에드워드 양 영화 속 타이베이인의 정체성 — <하나, 그리고 둘(一一)>을 중심으로>, 《중국문학연구》 75호, 2019; 임춘성, <도시 폭력의 우연성과 익명성 — 에드워드 양의 위험한 사람들 읽기>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12; 정병언, <권력과 상실의 지리: 에드워드 양의 <고령가 소년 살인사건>을 중심으로>, 《문학과 영상》 15(4), 2014.12가 있다.

양의 영화 <하나 그리고 둘>을 한 미디어 매체로서 이 영화가 어떠한 미학적 실험을 했는가와 창작자의 인간과 세계에 대한 철학적 관념을 어떻게 드러내고자 했는가라는 논의를 중심으로 분석해 보고자 한다. 그리고 이 과정에서 매체를 매개로 하여 수용자와 창작자는 어떻게 교감하고 각자의 개별적 진리에 도달하게 되는지에 대해서도 자연스럽게 논할 수 있게 될 것이라 본다.

2. 에드워드 양의 영화는 타이완의 참조체계인가

한 감독의 영화를 미학적 형식이나 예술사적 의의, 창작자의 세계관 전달과 같은 문제와 관련하여 비평하는 작업은 관객 혹은 평단 즉, 수용자의 정치적, 문화적 의식 및 가치관에 의거해 이루어지게 된다. 특히 타국 영화에 대해 논하는 일은 타국의 언어와 문화적 환경 및 역사적 배경을 의식하며 이루어지는 일인데, 이 때 비평의 주체가 누구인가와 작업이 이루어지는 시공간적 환경 및 정치적 분위기에 따라 그 양상이 달라질 수 있다. 그런데 여기서 더욱 중요한 사실은 타국의 텍스트에 대한 해석과 담론들은 주로 문화적 접경지대로부터 시작된다는 점에 있다. 특히 지리적으로 근접해 있는 곳이거나 역사적 발전 및 배경, 사회적 시스템에 유사점을 갖고 있는 국가에서 만들어진 텍스트에 대한 해석은 수용자 문화권의 역사적, 정치적 배경과 직접적으로 맞물리며 형성되는 경우가 많다. 이러한 차원에서 한국과 타이완은 동아시아의 문화적 접경지대로서 유사한 정치적, 문화적, 역사적 배경을 갖고 있으며 근대적 성찰의 도구로서 문화의 의미를 공유하고 있다는 공통점도 갖고 있다. 이에 타국의 텍스트에 대해 이질적 혹은 이국적인 대상으로만 바라보지 않고 문화적 권역을 넘어 우리와의 유사성을 찾는 작업은 문화비평에 있어 일차적이며 핵심적인 일이기도 하다. 특히 중화권 문화의 경우 우리에게는 어떠한 외국 문화보다 큰 거부감 없이 받아들인 측면이 존재한다. 그런데 한국에서 중화권 문화는

그것이 자국에서 갖는 고유성 및 본연성과는 한층 다른 맥락으로 수용되는 경향이 있어 왔으며 한국 사회에서 특수한 차원의 문화적 자장을 형성해 오기도 했다. 또한 문화이해의 단계를 지나 한국적 요구에 맞게 중화권을 소화하려는 상황과 맞물려 또 다른 차원의 특정한 의미들을 만들어 내기도 했다.

우리는 구체적 일상에서 경험하기 어려운 역사적, 문화적 배경을 담고 있는 타국의 텍스트들에 대해 자연스럽게 ‘그 나라다운 것’을 드러내고 있다는 환상을 품게 된다. 자국에서 이루어진 타국에 대한 사전 교육과 역사적 기억에 의거해 만들어진 전통적 특성이 맞물려 ‘상상된’ 채 그대로 전이되고 내면화된다는 것이다.⁶⁾ 그간 한국에 소개된 중화권 영화 또한 극히 일부분임에도 불구하고 본 문화권에서의 반응 및 비평과는 다른 결의 맥락과 특유의 프레임에 의한 담론을 형성하며 받아들여져 왔다. 중국 영화는 중국적 전통과 사회주의 리얼리즘 구현이라는 굴레를 쓰고, 홍콩 영화는 ‘97 반환’ 이후의 홍콩의 현재와 미래 탐구라는 궤도 위에서 소화되는 경우가 많았다. 특히 타이완 영화의 경우, 2000년대 중반 이후부터 현재까지 국내에 소개되고 있는 ‘청춘장르’ 영화들을 제외하고는 정치적, 역사적 배경을 떠나 평가되는 경우는 드물었다. 이는 타이완 영화가 세계영화사에 한 획을 그을 만한 타이완 뉴웨이브라는 운동을 벌인 바 있으며 또한 리얼리즘 추구에 목적을 둔 ‘모범적 예술영화’들로서 영화계로 진입하는 감독들과 비평가들에게 이른바 ‘좋은 영화’에 대한 표준을 제시하고 있는 상황을 의식해왔기 때문일 것이다. 더불어 간과할 수 없는 또 하나의 사실은 한국과 인접한 타이완과의 역사적, 문화적 유사성에 기대 타이완 영화를 ‘편리한’ 참조체계로 여기고 우리의 현재와 미래를 가늠하고픈 욕망을 투사하여 한국에 소개된 그 어떤 외국영화들보다도 정치적으로 읽어 왔다는 것이다. 백원담은 타이완과 한국이 일본제국주의에 의한 식민과 해방을 경험한 뒤 미국 주도의 냉전 체제에 편입되었으며, 남북 간/양안 간이라는 분단 현실과 제3세계 근대화 모델에 의거한 압축적 근대화 여정, 권위주의적 군사정권에 억압당한 경험이 있는 공통점을 갖고 있다고 했다. 그리고 우리에게

6) 에릭 홉스봄 외, 박지향 외 역, 《만들어진 전통》, 서울: 휴머니스트, 2004 참조.

1987년이라는 역사적 시침 시기 타이완에서는 계엄령이 해제되었으며 이에 “민족주의, 근대성, 국가폭력, 민주주의 등 공통된 일반논점과 문제경험을 확인하는 구체적인 비교는 아시아의 제3세계적 근대성 형성에서 ‘고유한’ 혹은 중심적인 현상을 야기하는 제3세계 아시아의 구조적 위치 및 근대성, 그 이후의 역사경험들을 성찰하게 한다.”⁷⁾고도 했다.

상술한 언급처럼 타이완과 한국의 근대 이후 역사 발전 과정의 유사성은 타이완 사회와 정치적 환경, 문화적 구조에 대한 적극적 탐색을 통해 우리의 현실을 반성하고 미래를 추측하게 하는 작업을 가능하게 했다. 그렇지만 우리로 하여금 타이완 문화에 대한 선형적 의식 및 판단 또한 내재하도록 했다. 즉, 타이완 문화에 대한 우리의 ‘기울어진’ 관념은 이른바 ‘타이완적인 것’에 대한 적극적 탐구를 가능하게 했지만 다른 한편으로는 편향된 의식 구조 하에 타국의 문화를 수용하고 타이완에 관한 일정한 테제를 형성하도록 했음은 부인할 수 없는 사실이다. 이에 타이완 문화에 관한 이와 같은 관념에 대해 고찰하며 한국과 타이완 간 소통과 교류의 특성이 어떠한 양상을 띠고 있었는지를 파악할 수 있으며 타이완을 바라보는 것을 통해 형상화되고 있는 주변부에 대한 발상 즉, 양국은 모두 서구식 근대적 시스템 안착에 박차를 가할 수밖에 없었던 현대사를 거쳐 왔고 여전히 ‘비대칭적인 아시아’의 지위에 머물러 있다는 우리의 의식을 재확인할 수 있다. 이렇듯 한 문화권과 다른 문화권 사이의 수많은 긴장관계를 무시하고 동일성을 부각하며 그것에 대해 발화하고자 하는 행위는 세계 체제 내의 권력의 불평등을 인정하는 것이며, 합한 힘으로 더 큰 권력에 대항하고자 하는 욕망에 다름 아니다. 더구나 타이완과 한국은 원하던 원치 않던 간에 중국이라는 대(大)타자를 의식하고 살아가고 있다. 따라서 이 같은 기울어진 의식은 우리로 하여금 타이완 문화를 생성해온 복잡다단한 결의 일상과 다종다양한 사회적 환경과 미시적 역사에 대해 살펴보는 작업을 배제한 채 소재주의에만 반응하는 태도를 갖도록 하기도 했다.

7) 백원담, <타이완 문화연구의 쟁점과 전망 — 문화연구라는 정향(定向)과 인터아시아적 전화 문제>, 《중국현대문학》 제63호, 2012.12, 251쪽.

이에 상술한 논의들을 바탕으로 필자가 더욱 문제시 하며 살펴보는 점은 허우샤오시엔(侯孝賢)과 함께 타이완 뉴웨이브의 양대 기수로 불려오고 있는 에드워드 양의 영화 또한 매우 특정한 프레임에 기대어 해석되어 오고 있다는 것이다. 이 문제와 관련하여 임대근은 1982년 단편작 <바람>으로 영화계에 입문한 에드워드 양이 성장기의 소년과 소녀의 자아 찾기 서사를 구현한 것에 대해 그가 과거와 현재를 부정하며 도래하지 않은 무언가를 지향하는 근대적 표상을 드러내고 있다고 했다. 그렇지만 에드워드 양이 소년과 소녀를 주인공으로 삼아 이야기를 전개하며 묘사한 시간성에 대해서는 “그것의 시간이 당대적(contemporary)이라기보다는 이전의 역사를 재현하고 있다고 생각”하는 우리의 모습을 통해 타국의 텍스트를 소화하는 우리의 인식에 “자기 반영적이고 맥락 중심적 태도”가 결합되어 있음을 강조했다.⁸⁾ 기실 그동안 에드워드 양의 영화들은 타이완의 ‘역사적 과거’를 소환하는 영화로 독해되는 경향이 많았다. 그의 영화들이 정치적, 역사적 이데올로기에 근거한 현재의 성찰이라는 전제를 갖고 있는 타이완 뉴웨이브의 기본 노선처럼 예술영화의 대표적 형식인 사실적 리얼리즘을 취한 면도 일면 있기 때문이다. 더불어 일제 식민지 치하와 국민당의 폭력이라는 역사적 그늘을 벗어난 지 얼마 되지 않은 상황과 현 정치에 복무하기 위한 선전물과 무협 판타지로 채워져 있던 기존 영화계의 한계를 넘어서기 위해서라도 타이완 영화는 리얼리즘이라는 장르를 소환했어야만 했다. 그러나 안타깝게도 타이완 대중에게 리얼리즘 계열의 영화는 지속적으로 외면당해왔다.⁹⁾ 그렇지만 대중이 등한시하는 영화들은 평단과 학계에서는 환영받는 ‘주류영화’로 자리 매김 되는 경우가 적지 않았다. 사실상 지구상에서 탄생한 영화는 예술영화와 상업영화로 양분되어 있다고 말해도 과언은 아닐

8) 임대근, <양덕창(楊德昌): 거장의 영면과 비평의 유혹>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12, 398-400쪽.

9) <하나 그리고 둘>은 타이완에서 상영되지 못했다. “대만 영화시장은 거의 쓰러졌다. 미국영화가 98%를 점유하고 있다. 돈이 안 될 것 같은 영화에 기회는 아주 적다. 최근 10년에서 20년 동안 대만 영화산업은 큰 해악을 입었다. 지금의 젊은 대만 감독들이 새 영화를 만들려면 허우샤오시엔이나 나처럼 국제적 범위에서 일하는 방법뿐이다.” 에드워드 양 인터뷰 중, 김혜리·정한석, <하나, 그리고 둘> 감독 에드워드 양을 만나다, 《씨네21》, 2004.10.

것이다. 이 두 진영 사이에 간극은 크고 태생적으로 자본과 뗄 수 없는 관계에 놓여 있는 영화라는 매체는 대중을 의식해야만 한다. 그러나 어떤 감독이든 예술가로서 자신의 존재를 드러내는 일은 매우 중요하다. 그래서 어떤 감독들은 도드라지는 스타일로 서사를 구현해 국제영화제에서 수상한 후 언론과 평단으로부터 주목받는다. 그 덕에 해외자본 유치가 수월해지고 다시 영화를 만들어 그 영화 또한 평단에게는 주목받지만 여전히 대중은 반응하지 않는다. 그리고는 영화제와 평단의 호평에 따라오는 대중의 냉담한 반응이라는 이상한 구조에 갇혀버리게 된다. 이에 에드워드 양의 영화 또한 줄곧 평단과 영화제가 먼저 반응하는 영화의 영역에 속해왔다는 것은 부인할 수 없는 사실일 것이다. 프레드릭 제임슨(Fredric Jameson)이 <공포분자, The Terrorizer, 恐怖分子>(1986)를 비평했다는 전적만으로 그의 영화는 (타이완에서) 개봉되지 못했을지언정 평단에 의해서는 반드시 분석되어야 하는 '타이완에 관한 정전'마냥 인식되어 왔다.¹⁰⁾ 프레드릭 제임슨이 <해탄적일천, That Day, On The Beach, 海灘的一天>(1983)으로부터 시작하여 <타이베이 스토리, Taipei Story, 青梅竹馬>(1985)를 거쳐 <공포분자>까지를 묶어 '타이베이 다시 그리기'의 차원에서 영화들을 분석한 이후로부터 그의 영화들은 대부분 도시로서의 타이베이의 시공간을 묘사한데 집중된 것 마냥 독해되었다. 이 점과 관련하여 정병언은 프레드릭 제임슨은 산업화가 활발히 진행되고 있는 '에드워드 양의' 타이베이를 서구의 여느 도시와 비교해도 그 유사성을 찾아볼 수 있는 곳으로 상정하며 전지구성의 관점에서 <공포분자>을 논했다고 언급한 바 있다. <공포분자>에서 묘사된 타이베이의 도시화와 그것으로 인한 인간 소외를 전지구적 도시들의 자본주의화와 제 문제에 대한 논의를 이끌어낼 수 있는 영화로 보았다는 것이다.¹¹⁾ 물론 그의 영화들에서 근대성이 기입된 도시의 발

10) 임대근, 앞의 글, 405쪽 참조.

11) 프레드릭 제임슨은 《지정학적 미학(The Geopolitical Aesthetic)의 「타이베이의 인식적 지도그리기」》의 장에서 에드워드 양의 영화를 심도 있게 논의했다. 정병언, <권력과 상실의 지리: 에드워드 양의 <고령가 소년 살인사건>을 중심으로>, 《문학과 영상》 15(4), 2014.12, 1000쪽.

전과 그 과정에서의 발생하는 문제들에 대한 단서를 찾아볼 수 없는 것은 아니다. 그러나 에드워드 양이 자본주의로 인해 발현된 세계의 모든 문제들에 대한 것을 영화 하나로 깨닫게 하도록 묘사할 수 있는 완벽한 감독은 아니다. 오히려 그가 완벽하다는 수사를 성립하도록 하는 것은 그가 만든 영화적 세계에 대한 현란한 비평의 언술일 것이다.

텍스트/타이베이는 재현된 진실일 뿐 텍스트/타이베이가 진실 그 자체는 아니다. 물론 재현된 진실은 그대로 힘을 갖는다. 텍스트적 진실과 본연적 진실 사이의 간극을 메우는 것만이 비평의 역할은 아니다. 그럼에도 일관된 키워드로 한 작가의 세계를 설명하는 일이 갖는 한계는 분명하다. 양더창은 타이베이의 대립항을 설정하지 않음으로써 전망이 부재한 폐쇄된 공간으로서의 도시를 말하는 것이고 나아가 매우 패배적인 패닉상태로서의 세계관을 시적 우울로 담아낸다. 충족이 결여된 우울은 결국 소통 불능의 내면화 상태와 다를 바 없다. '타이베이 다시 그리기'가 자신의 목적이라고 스스로 말했지만, 사실 그는 때로는 내부자로서 때로는 외부자(주지하다시피 그는 미국에서 자랐다)로서 타이베이를 보편적으로 전시하고자 시도했던 것이다.¹²⁾

앞선 임대근의 논의처럼 우리는 외부자의 시선을 내재한 에드워드 양에게 오히려 민족국가적 알레고리의 자장 안에서 진정한 내부자로서 타이베이의 과거와 현재를 이룰 수 있는 새로운 시각을 내재한 리얼리스트라는 레이블을 붙이고 있다. 이는 에드워드 양의 영화를 서구식 근대 자본주의 시스템을 이식한 타이완과의 유사성을 검토하여 우리의 비교 테제로 삼고자 하는 욕망에 의거해 소환하고 '토착적으로' 다시 쓰는 행위에 다를 아닐 것이다.

더불어 <공포분자>을 집중적으로 분석한 잉승(應雄)은 뉴웨이브를 주도한 허우샤오시엔이 중국적이라면 에드워드 양은 서유럽적이고, 허우샤오시엔이 농촌 사회를 서정적으로 그려냈다면 에드워드 양은 현대화된 도시를 이성적으로 해부하고 카메라 미학에서도 롱 테이크를 추구한 허우샤오시엔의 휴머니즘에 비해 에드워드 양은 자각적 몽타주를 잘 쓰는 전위적 감독이라고 평가

12) 임대근, 앞의 글, 408쪽.

한 바 있다.¹³⁾ 이러한 잉슈의 평가 또한 프레드릭 제임슨의 논의의 맥락에서 크게 벗어나지 않는 것으로 이러한 평가들에 관해 에드워드 양은 다음과 같이 말한 바 있다.

문: 서구 비평가들은 당신의 초기 영화에서 서구 모더니즘의 영향을 읽어내고 시간이 갈수록 자신만의 색깔을 찾아가고 있다고 보는데 본인의 견해는.

답: 그들은 학교 가서 더 배워야 한다. 동의하지 않는다. 기본적으로 나는 우리의 경험이 곧 세계라고 생각한다. 너는 서구화됐고 너는 일본 감독이고 이런 식으로 딱지를 붙이는 것은 내가 보기에 상당히 편협한 일이며, 달리 보면 일종의 종족주의나 마찬가지다. 나는 꽤 어렸을 때 이미 인간이란 모두 '같다', 동등한 수준에 있다는 사실을 깨달았다. 영화하는 사람들은 더더욱 개방적인 마인드를 가져야 한다고 본다. 우리는 어떤 영화를 국적 때문인가 아니라 좋은 영화라서 좋아한다. 특히 나 같은 경우 영화 만드는 이유는 생의 경험을 공유하기 위해서다.¹⁴⁾

창작자의 국적과 민족이 어떠한 간에 과거의 역사와 발전 과정에 대한 재현은 그 나라의 특수성을 보여줄 수 있는 작업이다. 그러나 그 특수성에만 집중하면 영화라는 예술이 어떻게 삶의 보편성을 담아내고 있는가에 대해선 보지 못하게 된다. 타이완의 도시성과 관련된 제 문제와 타이완의 특수성이라 할 수 있는 내성인/외성인 문제, 본토성과 관련된 논의는 어떻게 관련지어 논할 수 있는 것인가. 특수성의 지나친 강조는 차치하면 영화를 부르주아 헤게모니적 정치성에 봉사하도록 할 수 있다. 현대성 문제든, 내성인과 외성인의 관계를 차치하고 역사를 거쳐 온 대다수 사람들은 현실의 사람들과 유사한 삶의 궤도 속에서 살아왔다. 그리고 타이완 영화는 그러한 대중의 삶의 면면을 고찰하며 생성되어 온 것이다. 그것이 어떤 색을 띄고 있는 텍스트이건 간에 말이다. 이에 에드워드 양의 영화들이 그 자신의 죽음과¹⁵⁾ 세월을 넘어 진실로 어

13) 임춘성, <도시 폭력의 우연성과 익명성 — 에드워드 양의 위험한 사람들 읽기>, 《중국 현대문학》 제43호, 2007.12, 418-419쪽.

14) 김혜리·정환석, 앞의 글, 에드워드 양 인터뷰 중.

15) 에드워드 양은 2007년 6월 28일 타계했다.

떠난 맥락에서 우리에게 지속적으로 각인되고 있는 것인지 그 원인을 심층적으로 탐구하기 위해서는 기존의 그의 영화에 대한 관습적 독해로부터 벗어나 보다 변별력 있고 다각적인 차원에서의 접근이 필요하다.

3. 침묵과 부재의 시간을 소환하기

<하나 그리고 둘>은 기본적으로 타이베이에서 일어나는 일에 대해 그린 영화다. 삼대가 함께 사는 대가정에 속해 있는 구성원들 개인의 일상이 각각의 에피소드들로 등장하는데 특별한 중심 플롯이 개별 에피소드들을 지배하기보다는 저마다의 다른 색깔을 유지하며 따로 또 같이 펼쳐지는 형식을 취하고 있다. 이렇듯 복수의 에피소드들이 겹쳐진 듯하다 또 각자 존재하며 빛어내는 조화는 관조하듯 일정한 거리를 유지하고 바라보는 카메라의 시선을 통해 포착된다. 등장인물들은 대가정 내에서 각자의 역할과 임무에 충실하고 있는 듯하지만 각자의 이유로 인해 존재의 불안함을 경험한다. 그러면서 에드워드 양은 하나(一)에 하나(一)가 포개져 둘(二)을 이루는 듯 하다가도 중국엔 ‘一 一’로 병렬되는 영화의 도입과 끝부분의 장면처럼 가족은 집단이지만 그 속의 구성원들이 분리된 개인으로서 존재할 수 있을 때 오히려 진정한 공존을 모색해볼 수 있다는 점을 설파한다. 이러한 <하나 그리고 둘>은 기승 전결이 뚜렷하고 인과관계가 명확한 드라마성에 기대 서사가 성립되는 영화는 아니다. 서사 작품이 하나의 이야기의 완결과 인과관계의 완성에 집중하게 되면 작은 이야기들이 개입할 수 있는 틈새를 확보하기는 어렵다. 그러나 인간사의 다종다양한 현실의 양태들은 모두 이야기성을 담보할 수 있을만한 강렬한 일로만 이루어져 있는 것은 아니다. 흔히 문학과 영화와 같은 서사 예술을 접하는 대중은 한 이야기가 시작되었다가 종결될 때 그 끝을 알리는 완결적 선언—등장인물들이 어떠한 사건을 겪고 갈등을 해결하는 과정을 거쳐 잘 살게 되

었다던가. 누군가의 죽음으로 이야기가 종결되는—에 익숙해져 있지만 사실 우리가 살아가는 현실은 어떠한 시작도 끝도 없는 시간의 흐름일 뿐이다. 이야기는 현실의 지속되는 시간의 흐름 속의 한 부분인 사건을 확대하여 시작과 끝의 문을 달아 만들어지게 되는 것이다. 또한 이야기는 인간의 일생동안 아주 빈번히 일어나는 크고 작은 수많은 사건들 중 창작자의 주관에 의해 선택한 몇몇의 사건을 이은 선형적 형상이기에 대부분의 서사 작품에서 이야기의 성립에 필요한 중심사건의 원인에 대해 정보의 전달이 선행되기 마련이다.

<하나 그리고 둘>은 가족의 역사에서 극적 사건이라 할 수 있는 결혼식마저도 담담한 일상으로 수렴한다. 이 영화의 결혼식 장면은 결혼식의 주인공 인물을 중심으로 잡는 샷들로 채워진 것이 아니라 결혼식에 참석한 사람들이 각자 무언가에 집중하고 있는 모습을 나열하거나 또는 함께 잡은 샷으로 구성되어져 있다. 그리고 이 샷들은 '순수하게' 관찰한 것을 형상화하는 것이 목적인 듯 무심하게 바라보는 카메라 시선에 의해 포착되었다. 그런데 때때로 인물들의 언행을 가볍게 비꼬는 듯이 이전 장면과는 약간의 다른 정서를 자아내는 샷들이 등장하기도 한다. 예를 들어 가장 NJ가 처남 아디(阿弟)의 결혼식 사진을 거꾸로 들고 있는 모습을 포착한 샷이다. 그것은 인간관계를 제대로 정리하지 못해 이별한 전 애인이 결혼식에 나타나 소란을 피우게 하고, 근거 없이 미신을 추종하며 비합리적인 자신의 행동을 정당화하는 아디의 불완전한 존재를 상징하는 장면이다. 아디가 이제 운이 텃으니 매형과 누나에게 빌린 돈도 갚을 수 있고 앞으로 일도 잘 풀릴 것이라고 말할 때 카메라는 그 말을 하고 있는 아디를 찍지 않고 그의 모습이 반사된 유리를 바라본다. 이때의 카메라는 누군가는 나의 본모습이 어떠한지에 대해 알고 있다는 사실에 대해 말하고 있는 듯하다. 또한 중년의 남성 NJ는 회사에서 부진한 실적을 타개하기 위해 기술력을 가진 지인이자 일본인인 오타(大田)를 프로젝트로 끌어 들인다. NJ와 그의 회사 동료들은 그럴싸한 말을 해가며 오타에게 프로젝트에 함께 할 것을 종용한다. 그러나 오타는 그들이 자신에게 거짓말을 하고 있다는 사실과 NJ가 다른 이들과는 다르게 죄책감을 갖고 있다는 것도 이미 알고 있다. 이러한 오

타의 생각은 회사 동료들과 떨어져 홀로 있는 NJ의 모습이 비친 유리창을 응시하는 장면을 통해 묘사된다. 그런데 드라마틱하게 정서를 환기시키거나 분위기를 전환하는 큰 장치와 효과 없이 무심하게 던져진 이와 같은 장면들은 사실상 철저한 준비에 의해 제시된 것들로 보인다. 왜냐하면 별 다른 장치 없이 보이는 이 영화적 효과에 의해 <하나 그리고 둘>의 연출의 방침이 '어떻게'가 아닌 '무엇을' 찍는가에 있다는 것을 인식할 수 있기 때문이다. 상술했듯이 이 영화는 한 대가정에서 일어난 우여곡절과 갈등을 전면에 드러냄으로써 드라마를 완성하는 것이 아니라 개별 구성원들의 일상의 에피소드들을 나열하는데 중점을 두고 있다. 따라서 관객들은 인물들의 일상이 재현된 것을 보며 영화에 대한 정보를 재구성해나간다. 그러나 이것은 우리가 흔히 영화를 보는 행위를 통해 경험할 수 있었던 원인과 결과를 따지며 이야기의 정절을 따라가는 관습적인 행위가 아닌, 병렬된 인물들의 일상에서 무엇인가를 찾아내어야만 할 것 같은 욕구를 느끼게 되는 것에 가깝다.

우리에게 일상은 근대에 의해 압축된 시간 속에서 존재해왔지만 잘 인식하지 않는 것이었으며 그저 반복되는 단순한 시간이라는 가치절하 속에서 눈여겨볼 대상이 아니었다. 그러나 거대담론의 시대가 종결된 후 사람들은 일상의 사사로운 것들에 대해 점차 관심을 갖게 되었다. 일상은 단순히 하찮은 것이 아니라 개별 존재들의 삶이 뿌리내리고 문화가 살아 있는 구체적인 것이며 삶의 역동성과 진실이 발견될 수 있는 것으로 앙리 르페브르는 대표적 저작 《일상성 비판》에서 “가장 기막힌 것은 가장 일상적인 것, 가장 이상한 것은 가장 사소한 것 (...) 가장 사소한 것이 가장 기막힌 것이 될 수 있으며 습관적인 것이 ‘신화적’인 것이 될 수 있는 것”이라고 주장하기도 했다.¹⁶⁾ 그러나 한편으로

16) 그가 말하는 일상성은 사사로운 것들뿐만 아니라 그것이 일어나는 공간, 특히 도시 거리 풍경을 모두 포함하는 개념이다. 그는 사회성(the social)을 사회적 텍스트(the social text)로 정의하고 그것에 대한 비판적 독법을 제시하였다. 앙리 르페브르의 대표적 저작의 제목인 일상성(la quotidienneté, everyday life) 비판은 단순한 비판적 담론이 아니라 자본주의 부르주아지 이데올로기가 투영되는 일상성의 공간을 근본적으로 변화시키려는 기획으로 쓰여진 것이다. 다 알다시피 마르크시즘의 영향에 힘입은 그의 일상성 비판의 큰 미덕은 이 글이 출간되었던 당시 거의 관심의 대상이 되지 않았던 일상의 사사로운 공간에 주목하고 그것을 본격적인 연구의 주제로 격상시켰다는 점일 것이다. 김동윤, <포

일상은 지배계급의 이데올로기가 침습된 소외의 장이었기에 말해지고 드러나지 않는 침묵과 부재된 것이었다. 때문에 일상을 낯설게 바라봄으로써 그것을 문체시하며 새로운 차원의 삶의 가능성을 모색해 볼 수 있을 것이다.

이에 <하나 그리고 둘>은 그동안 침묵되어지고 부재해온 시간을 들여다본다. 이 영화의 카메라는 등장인물들과 일정한 거리를 유지한 채 관습적으로 드러내어 왔던 결정적 사건의 성립에 치중하지 않는다. 대신 자신이 짝사랑하는 남자애와 절친한 친구가 건널목에서의 애정행위를 하는 것을 고층아파트에서 내려다보는 텡텡(婷婷)을 꽤 오랜 시간동안 응시하고, 가족들의 뒷모습을 찍으러 다니는 양양(洋洋)의 뒷모습을 쫓아가며 그의 일상을 담아낸다. 에드워드 양의 영화적 시간에는 특별한 사건도 없고 인물 간의 대립구도도 없다. 그렇지만 특별한 일이 일어나지 않는 일상은 그의 영화에서 더 이상 생략되어야 할 것이 아니며 이 전략의 방점은 오히려 '아무 일도 일어나지 않는 시간'이란 것에 있다. 관객들은 <하나 그리고 둘>의 가족 구성원들이 경험하는 현재를 통해 그들을 둘러싼 일상이 우리의 것과 유사한 것임을 지각할 수 있다. 영화 속의 인물들의 일상이 포개지는 것이 우리의 생활의 시간들을 축적하는 것처럼 보이기 때문이다. 그리고 이 지점에서 침묵과 부재의 대상이었던 일상은 부활하며 강약과 고저의 리듬을 타며 구현되는 리얼리즘의 단계를 넘어 현실에 대해 한층 더 사유할 수 있게 하는 지대로 도약한다. 그렇다고 해서 이 과정에서 인물들을 향한 정서적 몰입까지 경험하게 되지 않는다. 감정의 직접적 전달 또한 명확한 이야기의 성립 하에서나 가능한 일이다. 그러나 현실에서 형성되는 인간의 감정은 등장인물의 단순한 감정으로 압축될 수 있을 만큼 일원적인 차원의 것이 아니다. NJ와 텡텡, 아디의 모습에서 볼 수 있듯 가족이라는 공동체 안에서의, 직장이라는 사회 속에서의, 애인을 대할 때의 지극히 개인적인 감정과 아무것도 모를 것 같은(누워 있는 할머니) 인물을 대할 때의 느낌처럼 한 인간의 감정은 분열되고 복잡한 양상을 띠고 있다. 따라서 등장인

물들의 감정이 특정하게 지정되어 관객이 이것에 몰입하는 순간 영화의 밀도 있는 이야기성을 느끼게 되는 것이다. 때문에 <하나 그리고 둘>은 시종일관 인물의 언행만을 관찰한 채 그 인물의 감정이 한쪽으로 치닫게 하는 것을 경계한다. 카메라가 인물의 소용돌이치는 감정을 드러낼 수도 있고 사건의 이미지를 의도적으로 배회할 수도 있지만 이렇게 될 때 영화는 무엇이든 재현할 수 있다는 무소불위의 권력을 위시해 현실로부터 멀어지게 된다.

양양이 죽은 할머니에게 보낸 편지의 질문에 누구도 답을 할 수 없는 것처럼 그러한 침묵과 부재의 시간을 영화의 카메라는 그저 응시할 뿐이다. 우리의 일상이 늘 도드라지는 색채를 띠고 있는 시간은 아니었기에 에드워드 양은 이 침묵 '되어지고' 부재 '되어져온' 슬픈 시간을 그대로 드러낼 뿐이다. 이렇게 무의미하다고 여겨져 왔던 시간이 오히려 현실에 무수히 존재하는 실제적 시간이며 진정한 의미에서의 현재를 빚어내는 단초가 되는 시간이기 때문이다.

4. '절반의 진실 = 보이지 않는 것'을 보기

<하나 그리고 둘>은 타이완의 중산층 가족의 갖가지 사연들을 그려냈다. 처남의 결혼식장에서 첫사랑을 만난 가장 NJ는 우연한 계기로 인해 되살아난 그녀에 대한 감정 때문에 심경이 복잡한 상황이다. 그러던 중 사업 파트너를 만나러 간 도쿄 출장에서 그는 첫사랑과의 재회하며 그녀와 함께할 미래를 그려본다. 엄마 민민(敏敏)은 쓰러진 어머니 때문에 괴롭다. 의사가 의식이 없어도 들을 수는 있다고 했으니 가족들에게 무슨 말이라도 그녀에게 해주라고 강요한다. 그리고는 자신 또한 일상에 대해 어머니에게 말하는데 그것이 몇 마디 되지 않은 말로 모두 표현될 수 있다는 사실에 충격을 받고 삶에 대한 회의로 인해 집을 떠난다. 텅텅은 자신이 내다 놓은 쓰레기를 치우려다 할머니가 쓰러졌다는 죄책감에 싸여 있다. 그러면서도 텅텅은 자신과 가장 친한 친구의 남자

친구를 짝사랑하는 번뇌에 휩싸여 있기도 한다. 8살 양양은 이 집안의 관찰자다. 아빠와 엄마 그리고 누나를 비롯해 삼촌이 보지 못하는 세상을 보려한다. 사람들이 앞만 보고 뒤는 보지 못하기 때문에 절반의 세계에 대해서만 알고 있다고 생각하기 때문이다. 그래서 카메라로 사람들의 뒷모습을 찍어주러 다닌다. 이렇듯 <하나 그리고 둘>의 가족 구성원들에게는 저마다의 사연들이 있다. 이 각자의 사연들은 하나인 듯 둘이고 둘이다 하나인 듯 묘하게 겹쳐지기도 하는데, 예를 들어 가장 NJ와 첫사랑 여인의 데이트 장면과 텅텅과 친구의 남자친구와 데이트를 하는 모습이 교차편집으로 보여진다. 이렇게 겹쳐지는 NJ와 텅텅의 숲은 그들 각자가 특별하다고 느끼는 삶에 대해 묘사한 장면이기도 하지만 결국 인생의 본질적인 면은 유사하다는 것을 상징하기도 한다. 자신의 삶에 회의를 느껴 산사로 들어갔다 무언가를 깨닫고 나와 내뿜은 민민의 “알고 보니 삶은 단순한 것”이라는 언급에서처럼 개개인의 삶의 양상은 언뜻 다른 것처럼 보여도 사실은 비슷비슷하기 때문이다. 그러나 인생에서 이 단순한 진리를 깨닫게 되는 것이 그리 쉬운 일은 아니다. 세상에 대해 잘 아는 것처럼 보여도 양양의 말처럼 사실 우리는 ‘절반의 것’만 보고 살아가기 때문이다. 그래서 양양은 나머지 진실을 찾기 위해 사람들의 뒷모습에 집착하게 되고 이와 같은 양양의 행동으로 영화는 ‘보는 것’의 중요성에 대해 말하고 있다. 우리는 무언가를 제대로 보아야지 그것에 대해 인식하고 깊이 사유할 수 있다. 그런데 제대로 본다는 것은 어떤 것일까.

영화에서 양양은 ‘본다’는 것에 대해 지속적으로 언급한다. 학교에서 친구들과 풍선을 가지고 논 것을 콘돔을 갖고 장난친 것이라며 선생님께 꾸중을 들을 때 양양은 “선생님이 듣기만 했지 직접 본 것도 아니잖아요.”라고 응수한다. 그리고 병상에 누워 있는 할머니에게 말을 붙여보라는 엄마에게 “말하면 뭐해? 할머니는 볼 수도 없는데.”라고 쏘아 붙인다. 또한 아빠에겐 “아빠가 보는 걸 난 못 보고, 내가 보는 건 아빠 못 봐요. 둘 다 보려면 어떡해야 하죠?”라고 묻기도 한다. 그래서 NJ는 양양에게 카메라를 사준다. 무엇이든 찍어서 자세히 볼 수 있도록 말이다. 이에 양양은 사람들의 뒷모습을 쫓으며 그들이 보지

못하는 나머지 진실의 세계에 대해 알려주려고 한다. 흔히 우리는 어떠한 사항에 대해 단편적으로만 보고 사유하며 살아간다. 이에 <하나 그리고 둘>은 다른 차원 세계에 대해서도 인식해야 한다는 것을 양양을 통해 말하고 있다.

영화에서 감독의 역할은 매우 중요하다. 물론 어떠한 예술 장르에서라도 창작자의 역할은 중요하지만 영화는 그 본연적 특성에 의해 그것이 더욱 부각될 수 있다. 영화는 카메라로 포착한 이미지로 말한다는 매체적 특성을 갖고 있다. 물론 드라마 또한 카메라를 통해 말한다. 그러나 영화와 드라마는 카메라를 어떻게 사용하는가에서 큰 차이를 보인다. 드라마는 하나의 이야기를 구축하기 위해 이미지를 배열하나 영화의 카메라는 이야기의 성립보다는 무엇을 어떻게 전할 것인가에 초점을 맞춰 움직인다. 따라서 드라마는 관객에게 이야기를 이해시키기 위한 작업에 중점을 두고 영화는 이미지의 전달을 중심에 놓는다. 그런데 대규모 자본의 투입에 의해 생산되는 상업영화들의 경우 대부분 영화의 미학적 의미는 퇴색되기 쉽다. 관객의 이야기 이해와 몰입이 흥행 여부를 판가름 짓는 주요 요소이기 때문에 감독의 창의적, 실험적 이미지를 만들려는 시도는 이러한 외부적 요소에 의해 종종 거부당하기 때문이다. 그렇지만 영화의 본질적 특성을 유지하는 것이 어려워질수록 예술로서의 영화의 존재를 드러낼 수 있는 미학적 가치를 지니고 담론의 형성 또한 활발히 할 수 있는 이미지를 생산해내야만 하는 감독의 의무 또한 중요해진다.

영화는 가시적인 것만을 이미지화하는 예술은 아니다. 눈에 보이지 않는 세계와 언어로는 드러내기 어려운 심상들을 묘사할 수 있는 것이 영화이다. 화가 파울 클레는 “예술은 보이는 것을 다시 제시하는 것이 아니라, (보이지 않는 것을(필자 보충)) 보이게 한다.”, “비밀스럽게 통찰한 것을 보이게 한다.”고 했다.¹⁷⁾ 그렇지만 ‘클레에게서 화가는 삶의 현실성에 대한 수수께끼를 모두 풀 수 있는 열쇠를 가지고 있지 않다. 그러므로 그림이 열어놓은 의미세계도 아직 끝나지 않은 이야기로서 열려 있다. 화가는, 곡예사가 아슬아슬하게 줄타기를

17) 한정선, <메트로-폰티의 파울 클레: 그림은 보이지 않는 것을 보이게 한다>, 《현상학과 현대철학》 35, 2007.11, 51쪽.

하면서 균형을 유지하듯이, 삶의 현실성을 산출하는 양 극들 “사이에서” 균형을 잡아가는 사람이다.’¹⁸⁾ 파울 클레는 화가의 역할과 임무에 대해 이와 같이 논한 바 있는데 영화감독의 임무와 역할 또한 클레가 말한 화가의 그것과 크게 다르지 않다고 본다. 우리에게 보이지 않는 것을 예술을 통해 드러내는 것이 감독의 역할이라면 그들은 어떻게 보이지 않는 것을 가시화할까. 메를로-퐁티는 파울 클레의 보이지 않는 것을 보이게 하는 예술과 화가의 역할에 대한 논의에 대해 다음과 같이 논했다.

메를로-퐁티는 보이는 사물들은 깊이와 밀도를 가지고 있다고 했다. 보이는 것들의 외적 표면이나 껍질은 그 자신들의 깊이와 밀도의 표면이다. 사물의 깊이와 밀도는 살로 이루어진 존재의 차원이다. 보이는 세계도 자신의 깊이와 밀도를 가지고 있고, 그 깊이와 밀도는 세계의 살의 차원에 속한다. 보는 자의 몸의 깊이도 살이다. 화가가 세계를 경험하는 경지는 세계의 보이는 표면보다 더 내려가 이 살의 차원까지 들어가고, 여기에서 세계의 비밀스런 깊이와 밀도를 통찰하는 경지이다. 화가의 살과 세계의 살이 얽히는 이런 경험을 통해서 비로소 보이게 되는 것은 지금까지의 피상적인 눈에는 감추어져 보이지 않던 것이었다. 화가가 그림을 통해 비로소 보이게 하는 것도 바로 화가가 통찰한 바의 사물의 깊이와 밀도와 살, 그리고 더 나아가서 세계의 살 전체이다. 그림은 사물과 세계의 껍질이 아니라 살을 보이게 하는 것이다. 화가가 그것을 보이게 하는 방식은 인식이나 개념적 설명의 방식이 아니라, 예술적 등가물로 압축하여 형상화하는 것이다. 그림으로 형상화함으로써 화가는 이제 그림의 형상적 표면을 넘어 그림의 의미세계를 열어놓는다. 이제 보이지 않던 살이 보이게 되는 방식은 그림이 열어놓은 의미세계이자, 그림의 진리로서 보이고 있다. 보이지 않는 것은 전혀 없는 것(無)이 아니라, 부재의 방식으로, 보이는 세계에 현전하고 있으며, 보이는 세계에서 축출될 수 있는 것도 아니다. 보이지 않는 것은 보이는 것에 의해서 열려지는 또 다른 차원성이다.¹⁹⁾

메를로-퐁티는 보이지 않는 것은 무(無)가 아니라 부재를 통해 보이는 것에 반(反)하는 형식으로 존재하며 보이는 것에 의해 찾아질 수 있는 것임을 주장했다. 이에 <하나 그리고 둘>은 보이는 것에 의해 보이지 않는 것이 열려지

18) 앞의 글, 53쪽.

19) 한정선, 앞의 글, 53-54쪽.

는 이미지를 품고 있다고 할 수 있다. <하나 그리고 둘>의 카메라는 여백을 추구했는데, 인물을 클로즈업 하지 않고 창에 비친 인물들을 포착하거나 길 건너에서 인물을 멀리 찍는 것과 같은 방식으로 인물과 거리를 두며 찍어 여백을 생성했다. 아울러 타이베이라는 도시의 풍광을 원경으로 넓게 잡아 보여주는 샷들도 종종 등장하는데 이 샷 또한 여백을 발생시킨다. 그런데 중요한 것은 이 여백 사이로 관객의 주관이 침투할 수 있다는 점이다.

영화 이미지는 사건이 발생시키는 또는 사건이 내포하는 의미를 표현하는데 이 의미는 흐르는 시간 차원에 존재하는 것이 아니라 운동과 시간에 종속되지 않는 정적이며 형식적인 시간 시간간의 관계의 집합의 차원에 존재하며 이 존재의 존재 방식은 잠재성이다.²⁰⁾

‘잠재성의 이미지’는 하나의 의미를 지향하기 위해 다른 의미를 배제하지 않으며 영화의 중심적 운동과 시간을 드러내기 위해 특정한 구조 하에 이미지를 엮은 것이 아니다. 따라서 잠재성의 이미지는 현실과 세계에 대한 복수적 의미의 생성을 지향한다. 이러한 맥락에서 <하나 그리고 둘>에서 양양이 움직이는 작은 모기를 찍으려고 했으나 뿌연 연기만 찍은 것을 보여준 장면은 의미심장하다. 정지해있지 않은 작은 모기를 찍는 일은 아주 어려운 일이다. 그런데 흔들리는 뿌연 연기 같은 것이 찍힌 양양의 사진(이미지)을 보면 모기가 그곳을 지나갔다는 사실을 알게 된다. 모기를 찍으려 했으나 그것을 찍지 못하며 만들어진 이미지를 통해 도리어 우리는 모기가 거기에 있었다는 사실을 알게 된다. 이미지를 봄으로 인해 보이지 않는 것이 부재하는 것이 아님을 깨닫는 것. 이것이 바로 양양—에드워드 양—이 말하는 절반의 진실이 아닐까. 그런가 하면 <하나 그리고 둘>의 절반의 진실은 복수이다. 에드워드 양의 이미지에 는 다종다양의 의미들이 샘솟아날 수 있는 공동(空洞)이 존재한다. 그것은 침묵되어 왔던 미시적 진리들을 발견하게 하려는 창작자의 집요한 의지로 만들

20) 신지영, <영화 이미지의 잠재성에 대하여 — 들뢰즈와 김기덕을 중심으로>, 《프랑스학 연구》 35, 2006.2. 393-394쪽.

어진 원천이다. 더불어 그것은 일상과 이미지가 혼란스럽게 착종된 이 시대에 보지 않으려 해도 보이고, 듣지 않으려 해도 들리는 것들 속에서 살아가고 있는 우리가 정작 주의를 기울여 봐야 할 것을 발견하게 하는 지대이기도 하다.

5. 나오며

영화란 무엇일까라는 질문에 에드워드 양은 어떻게 답했을까. 필자는 텅텅과 패티가 함께 영화를 본 후 나는 대화 장면을 통해 그의 답을 유추해보려 한다.

패티: 영화는 현실과 닮아 있어. 그래서 사람들이 좋아하지.

텅텅: 그럼 뭐 하러 영화를 봐? 그냥 현실을 살면 되지.

패티: 우리 삼촌이 이런 말을 했어. 영화가 생겨난 후로 인간의 수명은 3배 늘었다고.

텅텅: 정말? 말도 안 돼.

패티: 일상을 통해 얻는 것 말고도. 영화를 통해 2배의 삶을 경험한다는 거지. 예를 들면 살인 같은 것. 우리가 직접 사람을 죽이지 않아도 간접적으로 경험하게 되잖아. 영화를 통해 그런 게 가능한 것이지.

혹시 패티 삼촌의 말이 영화란 무엇일까에 대한 에드워드 양의 답을 대신할 수 있진 않을까. <하나 그리고 둘>이 묘사하고 있는 일상은 우리네 현실과 매우 유사하기 때문에 시공간을 떠나 많은 대중에게 쉽게 회자될 수 있는 것이다. <하나 그리고 둘>의 가족을 통해 관객들은 대리체험도 할 수 있고 영화의 여백 사이로 자신의 삶을 투여해 볼 수도 있다. 더불어 보이지 않는 것에 대해 의식하게 하는 잠재의 이미지들을 천천히 응시하고 그 의미에 대해 곱씹어 보는 영화적 체험을 가능하게 하는 것 또한 <하나 그리고 둘>이라는 영화의 미덕일 것이다. 침묵되어지고 부재해온 것에 대해 말하려 한 그의 이미지들

과 “사람들에게 알려주고 싶어요. 그들이 모르는 걸 알려주고 볼 수 없는 걸 보여주고 싶어요. 그럼 정말 즐거울 것 같아요.”라는 양양의 말은 중첩된다.

에드워드 양은 관객들이 영화를 본 후 감독을 만난 것이 아니라 친구를 만났다는 인상을 받길 원한다고 말한 적 있다. 그는 흘러가는 일상의 시공간을 롱테이크로 응시하며 밀도 높고 특권화 된 이미지로 구축한 서사가 아닌, 결이 성긴 이미지들이 겹쳐지고 병렬되어 형상화된 세계를 제시한다. 그러한 그의 영화와 공명하려면 시간을 흘려보내고 견뎌야 한다. 그러다보면 어느 순간 우리에게 그토록 익숙하다고 여겨져 왔던 일상의 모습들이 새삼 낯설어지며 이 생경함 속으로 수많은 의미들이 발산된다. 이러한 <하나 그리고 둘>의 이미지들을 통해 관객들은 주체와 대상, 세계와 나 사이의 동일성을 즉각적으로 성취하면서 온전한 실재와 같은 절대성을 경험할 수 있을 것이다. 스크린에서 익히 보아왔으나 미처 인식하지 못했던 것에 대해 낯설다고 의식하고 그래서 그것에 대해 재사유하게 되는 이 시간은 현실의 시간이 아니며 예술적 차원의 시간이다. 이에 일상의 시간을 오롯이 응시해 그것의 미학을 발견하도록 한 <하나 그리고 둘>은 그 진정성으로 우리네 현실을 환기시키고 일상의 풍경화가 가능할 것이라는 비전을 보여준다. 또한 영화를 본 관객들에게 각자에게 주어진 시공을 한층 실존적 존재감을 지닌 것으로 체감하며 이로써 현실을 긍정하도록 한다.

또한 <하나 그리고 둘>은 영화의 구성에 대한 전통적인 미학관을 전복시키는 작품이다. 중심 사건의 부재와 이야기성의 감소, 인물들의 언행을 나열한 것이 러닝 타임의 상당 부분을 차지하는 영화에서 클로즈업의 배제, 이로 인한 인물의 감정에 수용자가 쉽게 동화되는 일을 경계하며 개연성 성립에 충실한 이미지들을 버렸다. 그럼으로써 에드워드 양은 영화가 갖출 수 있는 당위적 도덕률과 완결성의 미학 대신 미완성의 서사를 제시한다. <하나 그리고 둘>은 이 미완성의 미학에 기대 읽지 않으면 온전히 독해하기 어려운 영화일 것이다. 보이는 것으로 보이지 않는 것을 유추하게 하는 잠재의 이미지는 대중을 각자의 상상에 의한 서사 재구성의 단계로 이끌고 바로 이 지점에서 영화의

보편성은 확보될 수 있을 것이다.

< 參考文獻 >

- <하나 그리고 둘, A One and a Two, — —>, 2000.
- 김현미, 《문화번역》, 서울: 또 하나의 문화, 2005.
- 모리스 메를로 폰티, 남수인 외 역, 《보이는 것과 보이지 않는 것》, 서울: 동문선, 2004.6.
- 에릭 홉스봄 외, 박지향 외 역, 《만들어진 전통》, 서울: 휴머니스트, 2004.
- 질 들뢰즈, 김재인 역, 《천개의 고원》, 서울: 새물결, 2001.6.
- 김양수, <楊德昌의 《구렁제 소년 살인사건》과 국민국가의 문제>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12.
- 김양수, <에드워드 양 영화 속 타이베이인의 정체성 — <하나, 그리고 둘(一)—>을 중심으로>, 《중국문학연구》 75호, 2019.
- 김동윤, <포스트모던 시대의 일상성과 사회적 공간에 대한 상상력 — 미셸 마페졸리의 이론을 중심으로>, 《에피스테메》 (1), 2007.12.
- 백원담, <타이완 문화연구의 쟁점과 전망 — 문화연구라는 정향(定向)과 인터아시아적 전화 문제>, 《중국현대문학》 제63호, 2012.12.
- 신지영, <영화 이미지의 잠재성에 대하여 — 들뢰즈와 김기덕을 중심으로>, 《프랑스학연구》 35, 2006.2.
- 임대근, <양더창(楊德昌): 거장의 영면과 비평의 유혹>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12.
- 임춘성, <도시 폭력의 우연성과 익명성 — 에드워드 양의 위험한 사람들 읽기>, 《중국현대문학》 제43호, 2007.12.
- 정병언, <권력과 상실의 지리: 에드워드 양의 <고령가 소년 살인사건>을 중심으로>, 《문학과 영상》 15(4), 2014.12.
- 최성실, <현대 중국영화의 문화번역 특성연구 — 중국 5세대 감독, 장미모우의 영화를 중심으로>, 《아시아문화연구》 11, 2006.12.
- 한정선, <메를로-폰티의 파울 클레: 그림은 보이지 않는 것을 보이게 한다>, 《현상학과 현대철학》 35, 2007.11.

- 張 慧, <背面的存在——以《一一》為例探究楊德昌電影>, 《大眾文藝》, 2019.8.
- 孟佳文, <論楊德昌的電影敘事及其兩大範疇>, 《當代電影》, 2019.4.
- 王 倩, <楊德昌電影中的後殖民景觀>, 《青年文學家》, 2018.7.
- 盧文超, <楊德昌《一一》: 都市漫遊下的生存之感>, 《電影文學》, 2017.7.
- 김혜리·정한석, <‘하나, 그리고 둘’ 감독 에드워드 양을 만나다>, 《씨네21》, 2004.10.
- <<별새>, 시간의 벌어진 틈 사이 도래하는 것들>, 《씨네플레이》, 2019.9.(검색사이트 주소: https://blog.naver.com/cine_play/221636094657)
- 김혜리, <<별새>로 비상한 김보라 감독을 다시 만나다>, 《씨네21》, 2019.9.(검색사이트 주소: http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93870)
- 김현수, <별새의 1994년은 어떻게 탄생했나>, 《씨네21》, 2019.9.(검색사이트 주소: http://www.cine21.com/news/view/?mag_id=93871&utm_source=dable)
- 《씨네21》의 <별새>소개 (검색사이트 주소: http://www.cine21.com/movie/info/?movie_id=53552)

< Abstract >

Visible and Invisible Things: Edward Yang's *A One And A Two*

Jin, Sung-Hee

This paper analyzed and considered how Edward Yang's *A One And A Two*, a film as a medium makes an esthetic experiment and how the creator show his subjectivity about the world and human beings. In doing so, it also discussed how audiences sympathize with the creator through the media of films and how films produce individual truths regarding human beings and the world.

Meanwhile, his films have been discussed as those with reference frames for the historical development and the formation of modernity in Taiwan and capitalist urbanization and human alienation in Taipei. There is a more essential and aesthetic reason for a lot of people to accept *A One And A Two* as

a text demonstrating why the cinema should ultimately exist, beyond time and space and the language barrier.

A One And A Two has potential and images for changing invisible things to visible ones. Edward Yang pursued loosely overlapped images configured in parallel, rather than a single narrative created by connecting densely and privileged ones. In addition, he attempts to draw up routine figures which have been absent and silent in the narrative art. Audiences' 'individual' narratives can be completed, as audiences' subjectivity intervenes in the gap among Edward Yang's images. *A One And A Two* thus rejects justified moral law and the aesthetics of integrity, which films may often show, and subverts the traditional aesthetic view. Here, the popularity and artistry of his films are secured.

Key words: Edward Yang, *A One And A Two*, image, visible things, invisible things, potential, silence, absence

원고접수일	심사일정	1차수정	게재확정	출간
2020. 1. 21.	2020. 2. 10.	2020. 2. 25.	2020. 2. 29.	2020. 3. 31.

