



(ZOOM ID)
935 6944 7230
(ZOOM PW)
0515107391

2023 부산대학교 영화연구소 상반기 학술대회
**탈냉전기 동아시아 영화의 트랜스/내셔널리티:
상상력과 지성의 순환과 네트워크**

2023.02.11. 14:00 - 18:00

14:00-14:10	인사말	인사 문관규 (부산대) 사회 정민아 (성결대)
	[세션 1] 동아시아 영화의 작가와 트랜스/내셔널리티	사회 권도경 (부산대)
	왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘	발제 서대정 (부산대) 토론 강소원 (부산국제영화제)
14:10-15:40	트랜스내셔널 시네마로서의 오즈 야스지로: 스타일과 역사를 통한 '영향'의 네트워크	발제 주우정 (나고야대) 토론 구혜원 (동서대)
	두기봉, 밀키웨이 제작사, 그리고 포스트-1997 홍콩영화 정체성의 문제: 느와르 작가주의와 '중국화' (mainlandization) 사이에서	발제 박은지 (부산대) 토론 박희성 (영화진흥위원회)
	[세션 2] 동아시아 영화의 번역과 변용: 역사, 장르, 산업	사회 황군민 (메이저가쿠인대)
	개혁개방 초기(1978-1992) 중국영화의 일본 재현: 두 동아시아 사이에서	발제 이호걸 (부산대) 토론 박현선 (고려대)
15:50-17:20	고독한 남자들의 우정: 신자유주의 시대 동아시아 영화의 호모소셜한 욕망	발제 채경훈 (부산대) 토론 김효정 (한양대)
	뉴 플랫폼 시대의 영화 다양성	발제 성진수 (부산대) 토론 이석창 (건양대)
17:30-18:00	[세션 3] 종합토론	사회 정민아 (성결대)

부산대학교 영화연구소 2023 상반기 학술대회

탈냉전기 동아시아 영화의 트랜스/내셔널리티:
상상력과 지성의 순환과 네트워크

14:00 영화연구소 소장 인사말 소장: 문관규(부산대)
-14:10
종합사회: 정민아(성결대)

[제1부] 동아시아 영화의 작가와 트랜스/내셔널리티 사회: 권도경(부산대)

14:10 -14:40	왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘	서대정 토론: 강소원	1
14:40 -15:10	트랜스내셔널 시네마로서의 오즈 야스지로 :스타일과 역사를 통한 '영향'의 네트워크	주우정 토론: 구혜원	13
15:10 -15:40	두기봉, 밀키웨이 제작사, 그리고 포스트-1997 홍콩영화 정체성의 문제: 느와르 작가주의와 '중국화(mainlandization)' 사이에서	박은지 토론: 박희성	19
15:40 -15:50	휴식		

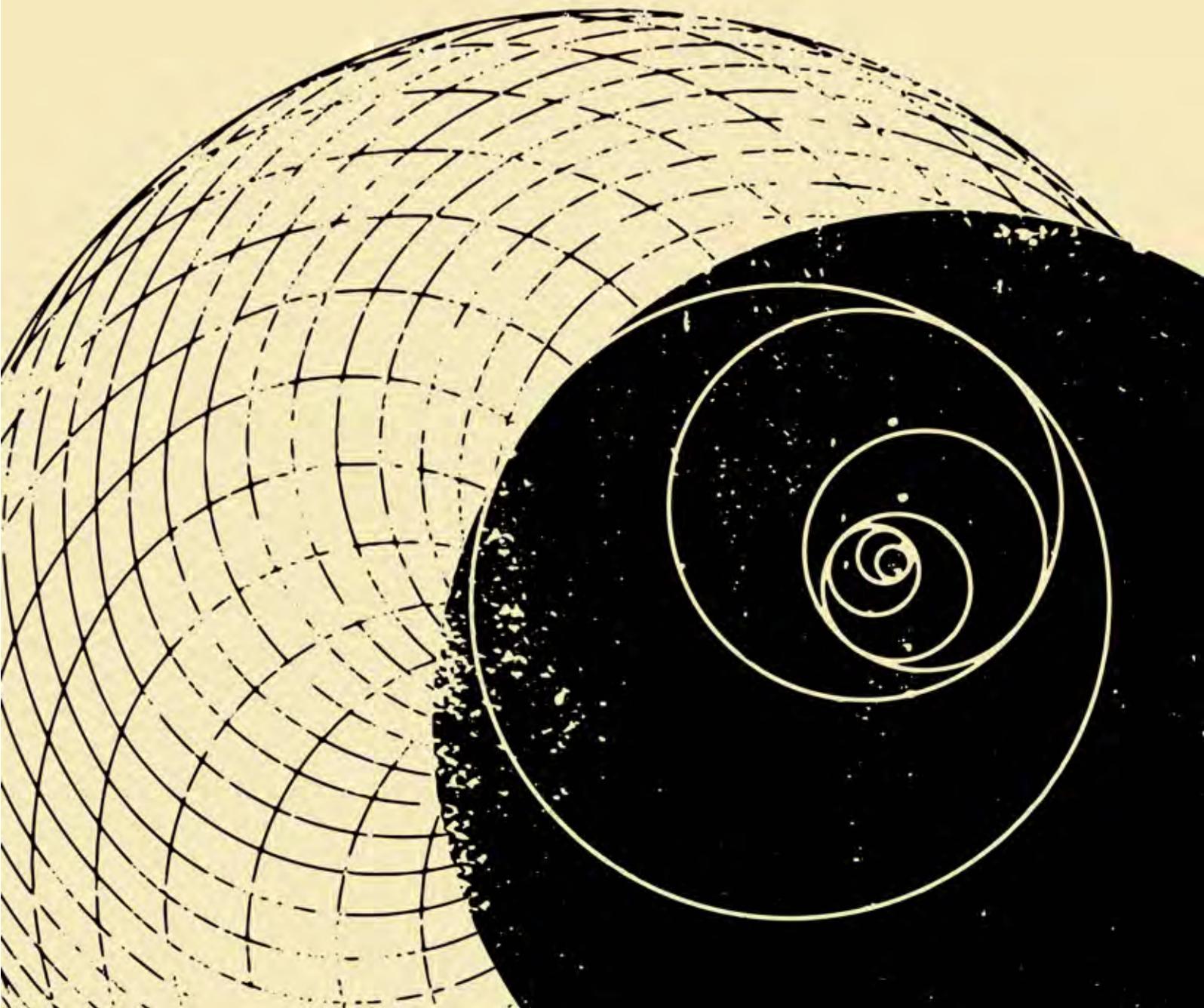
[제2부] 동아시아 영화의 번역과 변용: 역사, 장르, 산업 사회: 황균민(메이지가쿠인대)

15:50 -16:20	개혁개방 초기(1978-1992) 중국영화의 일본 재현: 두 동아시아 사이에서	이호걸 토론: 박현선	35
16:20 -16:50	고독한 남자들의 우정: 신자유주의 동아시아 영화의 호모소셜한 욕망	채경훈 토론: 김효정	45
16:50 -17:20	뉴 플랫폼 시대의 영화 다양성	성진수 토론: 이석창	56
17:20 -17:30	휴식		
17:30 -18:00	종합 토론		

제1부

동아시아 영화의

작가와 트랜스/내셔널리티



왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘

서대정
부산대학교 예술문화영상학과

| 목차 |

1. 들어가며
2. 명명법(命名法)으로 시작되는 정체성의 문제
3. 왕가위 세계의 하이포텍스트(hypo-text)1 - 80년대 홍콩의 혼성 장르 영화
4. 왕가위 세계의 하이포텍스트(hypo-text)2 - 수많은 문학 작품들
5. 결론을 대신하며

1. 들어가며

레이초우(周蕾)는 “홍콩의 역사는 애초에 중국적인 정체성 추구가 불가능한 역사로 쓰였다.”¹⁾고 주장한다. 초우의 주장은 인구가 팔 천 명이 채 되지 않는 작은 시골이었던 홍콩의 역사가 영국에 할양된 이후, 비로소 시작되었다는 말과 동의어라고 할 수 있다. 주지하다시피 홍콩은 중국의 영토였으나, 난징조약(1842)과 제2차 베이징 조약(1898)을 통해 영국의 행정적 통치를 150여 년 간 받았다. 홍콩은 명목상 한쪽이 다수를 차지하지만 다양한 인종이 거주하며, 여러 문화가 혼재된 곳이다. 가장 미국적이지 않은 국제도시 ‘뉴욕’이 외려 미국의 대표 도시가 되었듯, 특정한 정체성이 부재한 바로 그 이유로 인해서 홍콩은 트랜스내셔널(trans-national)의 상징이 되었다. 이송이는 홍콩의 이러한 특징에 대해 “홍콩은 식민역사가 만들어낸 흔적들을 통해 오히려 탈식민적인 공간으로 거듭나며, 식민제국 체제도 사회주의 체제도 통제나 제한이 불가능한 공간으로 나타난다.”²⁾고 주장한다. 그러나 홍콩은 전형적인 식민제국의 공간이 아니면서도 내부적 식민주의(internal colonialism)가 팽배한 곳이며 1997년 반환 이후, 중국식 체제와 구체제 사이에서 끊임없이 불안과 갈등에 시달리고 있다.

대표적인 트랜스내셔널 연구자 데이비드 델렌(David Thelen)에 따르면, “트랜스내셔널이란 개념에서 트랜스(trans)라는 접두사는 정치와 이주의 문제 그리고 대중문화라는 세 가지 측면에서 보이는 변화, 즉 국가 혹은 국민을 가로지르고(across), 넘어서고(over) 관통하는(through) 현상”³⁾을 설명한다. 트랜스내셔널 역사에 오랫동안 천착해온 윤희동은 트랜스내셔널이 적절한 번역어가 없다는 점을 지적하면서

1) 周蕾, 『寫在家國以外』, 옥스퍼드 대학 출판부, 1995, p. 109./임춘성, 「홍콩의 문학 현상과 영화 텍스트를 통해 본 홍콩인의 정체성 그리고 탈식민주의」, 역사문화학회, 2004, p. 49 재인용.

2) 이송이, 「혼종적 정체성의 해방도시: 식민과 탈식민, 내셔널리즘과 코스모폴리타니즘 사이의 홍콩」, 해방도시문화교섭학 4, 2011, p. 167.

3) David Thelen, “The Nation and Beyond: Transnational Perspective on United States History”, The Journal of American History, vol. 86, no. 3, 1999, p. 968.

“trans라는 용어는 보통 across(횡단), beyond(超), through(通)이라는 의미를 포괄하는 접두어”⁴⁾라고 말한다. 혹자는 인터내셔널이라는 용어가 존재하는데 굳이 트랜스내셔널이라는 개념을 도입할 필요가 있는지 의문을 제기한다. 이에 대해 베일리(C. A. Bayly)는 “트랜스내셔널이라는 용어가 인터내셔널에는 부재한 이동(movement)이나 상호침투(interpretation)의 의미를 지닌다는 점”을 역설한다.⁵⁾ 스벤 베케르트(Sven Beckert)는 더 나아가 트랜스내셔널 개념을 ‘인류 역사의 상호 연결성(the interconnectedness of human history)’이라고 주장한다. 베케르트의 주장은 이 개념이 정치적, 문화적, 경제적, 사회적, 지적 신념의 기원과 진화, 그리고 국가, 국경을 넘나드는 모든 운동을 포함하는 것으로 읽힐 수 있다.

밀레니엄 들어서 새롭게 화두로 떠오른 트랜스내셔널 개념은 바야흐로 전가의 보도처럼 전방위적으로 그 영향력을 미치고 있다. ‘자본주의’, ‘세계화’, ‘식민주의’, ‘인적교류의 당위성’을 설명하는 차원을 넘어 이제는 내셔널(national)이라는 집단적 욕망의 대립항으로 자리매김하면서 한편으로는 “‘적당한’ 재현 체계로서 비서구를 파악하고자 하는 서구, 혹은 구(舊)제국들의 욕망과의 절합의 산물”⁶⁾이 되기에 이르렀다. 특이한 역사와 지정학적 위치로 인해 ‘중계’와 ‘환승’의 메타포에서 출발한 홍콩은 그 자체가 트랜스내셔널리티와 트랜스내셔널 컬처의 상징으로 자리 잡았다. 홍콩이 양산한 문화적 자산, 그 중에서도 대중에게 가장 사랑받았던 장르인 영화는 아시아, 규모를 축소한다면 최소한 동남·북 아시아를 하나로 묶어 기묘한 동질감을 형성했다. 홍콩이 아시아 영화의 중심지가 된 데에는 상하이에서 태동해, 싱가포르를 거쳐 1960년대 이후 홍콩에서 확고하게 자리를 잡은 쇼브라더스(邵氏兄弟(香港)有限公司)의 역할이 지대했다. 쇼브라더스는 여러 면에서 ‘트랜스’적인 면모를 여실히 보여주었다. 그들은 미국의 웨스턴을 참조하여 무협영화를 만들었고⁷⁾ “아시아 전역에서 10대부터 우수한 인재를 선발해 10년 이상 장기 전속 계약을 체결하고, 기숙사 및 일반교육비까지 제공하여 연기, 노래, 무술 등을 가르쳐 스타로 만들었다. 당시 최고의 스타 왕위, 로래, 첩페이페이, 리칭, 허리리, 징리 등이 남국영화배우학교 출신”⁸⁾이라고 하명중이 회고록에서 반추했듯이 런런쇼(邵逸夫)는 배우를 필두로 감독 및 기술 스태프를 아시아 전역에서 스카우트하면서 ‘트랜스 기업’의 면모를 갖추기 시작했다. 이후 일본의 찬바라(チャンバラ) 장르에서 영감을 얻은 외팔이(獨臂刀) 시리즈로 우리나라에까지 큰 영향을 끼쳤다. 1958년~1961년에 걸쳐 청수만(清水灣)에 건설된 거대한 스튜디오인 소씨영성(邵氏影城)은 쇼브라더스 영화의 산과 구실을 했다. 상하이, 싱가포르를 떠돌다가 홍콩에 정착한 쇼브라더스에게 유일하게 부족한 것은 글자 그대로 ‘배경’이었다. 영화를 촬영할 마땅한 장소가 부재하다는 약점을 런런쇼는 상(商)부터 청(淸)까지 모든 시대가 가능한 ‘무시간성’의 세트를 건설하는 것으로 극복했다. 런런쇼의 스튜디오에서는 독특한 방식으로 시간(시대)의 경계를 넘고(trans/beyond), 공간을 가로질렀다(trans/across). 이곳에서는 한국의 배우와 감독 그리고 일본의 스태프가 ‘상호연결(interconnectedness)’ 되면서 그 자체로 트랜스/내셔널의 전시장이 되었다. 이 혼종(混種)의 공간은 혼종의 이야기를 탄생시켰다. 혼종이 일상이었던 홍콩에서 쇼브라더스는 홍콩을 넘어 동남아 국가들 그리고 한국, 일본과 협력하여 합작 영화를 만들어냈고, 혼종 장르를 오랜 기간 양산했다.

쇼브라더스의 방만한 경영과 이로 인한 침체기를 틈타 사세 확장을 엿보던 골든 하베스트(橙天嘉禾娛樂集團有限公司)는 스튜디오 대신 로케이션에 힘을 쏟으면서 시야를 한국의 산하로 돌렸다. 한국의 70년대 변두리 극장의 흥행을 책임졌던 수많은 무협영화 촬영 현장은 진정한 트랜스내셔널 시네마의 본령이

4) 윤희동, 「트랜스내셔널 히스토리(Transnational History)의 가능성」, pp. 33-34.

5) C. A. Bayly, “AHR Conversation: On Transnational History”, *American Historical Review*, vol. 111, issue 5 (2006), p. 1442.

6) 이영재, 「트랜스내셔널 영화와 번역: 왜 외팔이가 ‘여기저기서’ 돌아오는가?」, *아세아연구*, 제54권 4호, 2011, p. 90.

7) 안태근·손경애, 「홍콩 쇼브라더스에 관한 연구」, 『글로벌문화콘텐츠』 제25호, 2016, p. 124.

8) <https://m.hankookilbo.com/News/Read/200805190189619267/2023.02.01> 최종 검색.

라고 할 수 있다. 이곳은 언어, 인적자원, 자본, 기술, 때로는 역사마저 뒤섞인 무국적의 공간 그 자체였다. 홍콩 영화의 트랜스 전략이 1960~70년대는 외적인 확장을 위한 도구로 기능했다면, 80년대 들어서는 장르적인 부분으로 역량이 집중되면서 홍콩 특유의 하이브리드 장르를 양산하기에 이르렀다. 그들은 액션과 코미디를 자양분 삼아 멜로드라마, 판타지, 무협, 범죄물, 형사물, 사극, 도박, 청춘영화, 휴먼드라마를 결합시켰고, 그 결과 쿵푸 코미디, 홍콩 느와르⁹⁾, 강시 시리즈와 같은 독특한 장르를 탄생시켰다. 왕가위는 80년대의 이러한 영화 환경에서 커리어를 시작했다. 그는 홍콩 이공대학을 졸업한 80년도에 TVB에 입사했다. 왕가위는 그곳에서 TV와 영화계의 금메달 작가(在電視電影界, 被譽為金牌編劇)¹⁰⁾라고 칭송받던 감국량(甘國亮)의 지도하에 각본과 연출 교육을 받았다.¹¹⁾ 데뷔작 <열혈남아 旺角卡門>(1988)를 선보이기 전까지 왕가위는 공식적으로 총 13편의 작품에서 시나리오를 담당했다. 홍콩 영화계가 오랜 세월 장소와 시간을 뛰어 넘으면서 탄생시킨 '트랜스'의 결과물들이 어떤 식으로 왕가위 영화의 하이포텍스트(hypo-text)로 기능하는지 살펴보는 것은 매우 중요하다. 왜냐하면 그러한 가정(80년대 홍콩영화, 더 나아가 이전의 홍콩영화가 왕가위 영화의 하이포텍스트로 기능한다.)이 입증되어야만, 왕가위 영화가 과거 홍콩 영화에 기반을 둔 하이퍼텍스트(hyper-text)로 인식될 수 있으며, 동시에 상호텍스트적 영향 관계를 설명할 수 있기 때문이다.

2. 명명법(命名法)으로 시작되는 정체성의 문제

우리는 외국 언론에서 봉준호를 'Joon Ho Bong'이 아닌, 'Bong Joon Ho'로 호명하는 것을 목도하면서 야릇한 기분에 휩싸인다. 여기에는 김정은, 노무현, 시진핑과 같은 정치적 인물에만 이런 방식의 명명법이 적용된다는 통념을 무너뜨린 데서 오는 약간의 희열감이 존재하는 듯하다. 이처럼 때때로 호명 방식 혹은 명명법은 그 자체로 정치적인 함의를 지닌다. 하지만 성과 이름의 순서와 연관된 호명 방식으로는 도저히 설명할 수 없는 명명법이 홍콩에 존재한다. 우리가 유덕화(劉德華)라고 편하게 부르는 <천장지구 天若有情>(1990)의 히어로를 본토인들은 '류더화(Liú Déhuá)'라고 부른다. 하지만 홍콩 사람들은 그를 '라우 딱와(Lau⁴ Dak¹waa⁴)'¹²⁾라고 칭하며, 영어권에서는 '앤디 라우(Andy Lau)'로 불린다. 이외에 '앤디 라우 탁와(Andy Lau Tak-Wah)'라는 영어식 풀 네임도 존재한다. 홍콩 배우들의 영어식 이름이 정착된 일본에서는 가타카나로 표기하며, '안디 라우(アンディ・ラウ)'라고 발음한다. 일본 사람들은 유덕화를 안디 라우 이외에 다른 이름으로 발음하면 알아듣지 못한다. 왕가위(王家衛) 역시 중국 본토에서는 '왕자웨이(Wáng Jiāwèi)'라고 칭하며, 홍콩에서는 '웡가вай(Wong⁴ Gaa¹ Wai⁶)' 고향인 상하이에서는 '와온 가위(Waon³ Kalwe³)' 그리고 영어권에서는 'Wong Kar-Wai'라고 표기한다. 한국에서는 왕가위로 통칭하지만 몇몇 학자들, 특히 중국어 혹은 중문을 전공하는 학자들은 홍콩과 영어식을 참조하여 거의 예외 없이 '웡카вай'라고 표기한다. 대부분의 국가에서 방언이 존재하지만, 그렇다고 해서

9) mubi.com에서는 'Hong Kong Cinema - Neo-Noir'라는 타이틀로 분류하여 80~90년대 유행했던 홍콩의 범죄드라마를 소개하고 있으며, wikipedia에서도 Neo-Noir라고 명명한다. 아래의 레퍼런스 역시 Hong Kong Noir라는 용어 대신 Neo-Noir라는 표현을 쓰고 있다. Esther Yau, Tony Williams(editors), *Hong Kong Neo-Noir*, Edited by Esther Yau, Tony Williams, Edinburgh Univ. Press, 2019, Kim-Mui E. Elaine Chan, *Hong Kong Dark Cinema-Film Noir, Re-conceptions, and Reflexivity*, Palgrave Macmillan, 2019, 그러나 몇몇 아티클에서는 Hong Kong Noir라는 표현을 직접적으로 거론하기도 한다. Yi Sun, *Critical formation of Hong Kong noir: Historiographical and methodological reflections*, Journal of Chinese Cinemas Volume 15, 2021 - Issue 1, 이에 반해 아예 Noir라는 표현을 자체한 아티클도 일부 존재한다. Teo, Stephen. "The Aesthetics of Mythical Violence in Hong Kong Action Films." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 8, 2011.

10) <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%94%98%E5%9C%8B%E4%BA%AE> 2023. 02. 01. 최종 검색.

11) 스테판 테오, 엽숙해·여지원·신진하, 역, 『왕가위의 시간』, (주)모인그룹(열아홉), 2022, p. 33.

12) 광동어는 대략 6개, 상하이어는 5개, 보통화는 4개의 성조를 가진다. 보통화 4성 표기법을 적용하기 어려운 중국어 방언은 발음기호 위에 윗첨자 숫자를 넣어 성조를 표기한다.

방언 발음을 그대로 공식적인 이름 표기에 쓰지는 않을 것이다. 미국 중부 최대 도시 시카고를 미국인들은 Chicago라고 쓰고 'ʃiká:gou'라고 발음한다. 그런데 시카고에 사는 흑인들은 'chi-cah-go'라고 딱딱하게 발음하는 경향이 있다. 이에 반해 장년층은 'chi-caw-go'라고 발음한다.¹³⁾ 그럼에도 표기법은 여전히 Chicahgo나 Chicawgo가 아닌 'Chicago'이다. 그러나 홍콩 사람들은 본인의 이름을 다양한 방식으로 사용하면서 그때마다 상이한 자신의 준거집단을 드러낸다. 이를테면 한국 언론과 인터뷰를 할 때, 유덕화는 비교적 또렷한 발음으로 본인의 이름을 한국식으로 발음하고, 중국 본토에서는 스스로 '류더화'라 칭한다. 물론 영어권 언론과의 인터뷰에서는 예외 없이 Andy Law를 사용한다. 왕가위는 본토 홍콩인들과 달리 영어식 이름을 애초에 사용하지 않았다. 여기에는 여러 가지 이유가 있는데, 그가 문화혁명 시기 상하이에서 홍콩으로 이주하면서 삼중 언어로 인한 혼란을 겪은 것이 가장 큰 원인이었다. 왕가위는 십대 중반에 이르러서야 비로소 광동어와 영어를 제대로 익힐 수 있었다.¹⁴⁾ 그렇기 때문에 그는 홍콩 태생인 사람들과 달리 어린 시절부터 사용하는 영어 이름을 갖지 못한 것이다. 왕가위는 본토 이외에서는 여전히 자신을 Wong Kar-Wai로 발음하고 간체 '王家卫'가 아닌 번체 '王家衛'를 이용하여 서명한다. 그렇지만 본토에서는 자신을 'Wáng Jiāwèi'라고 발화한다. 홍콩인들은 영어식, 본토식, 광동식, 영어+광동식, 영어+본토식 등 다양한 이름을 있는 그대로 받아들인다. 자기분열적인 명명법에도 불구하고 그들이 이토록 트랜스한 방식을 수용하는 데는 분명 홍콩이라는 도시의 장소성 때문이다. 너무 다양한 요소들이 혼재되어 단일하게 규정되지 않는 정체성, 즉 멀티-아이덴티티가 자연스러운 곳이 바로 트랜스내셔널- 홍콩이다.

왕가위에게는 상하이인(上海人)이라는 정체성이 존재한다. 하지만 이는 영화 속에서 노스텔지어로만 표현된다. 왕가위는 언젠가 이런 말을 한 적이 있다. "제 영화는 전부 홍콩에 대한 겁니다. 설사 아르헨티나가 배경이라 해도 말이죠."¹⁵⁾ 그러므로 왕가위 영화는 홍콩이라는 하이포텍스트에서 태어난 하이퍼텍스트인 셈이다. 주모운(周慕雲) 시리즈¹⁶⁾라고 불리는 <아비정전>, <화양연화>, <2046>은 명백히 홍콩 반환 전후의 멜랑콜리를 표현한 작품이다. 하나의 세계관을 공유하며 자기 참조적인 이 세 작품 외에 <열혈남아>, <동사서독>, <중경삼림>, <타락천사>, <해피투게더> 그리고 가장 최근작인 <일대종사> 역시 홍콩의 미래에 대한 근심¹⁷⁾이 녹아있다. 데뷔 이후 시대를 막론하고 왕가위 영화는 홍콩이라는 모티브에서 단 한 번도 벗어난 적이 없다. 왕가위가 창조한 디제시스가 느와르, 멜로드라마, SF, 아비(阿飛) 장르¹⁸⁾, 무협 장르를 넘나드는 동안, 그의 영혼과 정신은 상하이, 홍콩, 캄보디아, 싱가포르, 아르헨티나를 가로지른다. 이 흔적들은 영화에서 트랜스내셔널리티와 상호텍스트성으로 표출된다. 그렇다면 왕가위의 디제시스가 태어난 그곳, 1980년대의 홍콩의 영화계로 가보자.

13) <https://theskydeck.com/chicago-facts/how-to-pronounce-chicago/> 2023.02.01. 최종 검색.

14) Gary Bettinson, *The Sensuous Cinema of Wong Kar-wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance*. Hong Kong University Press, 2014, p. 2.

15) 왕가위·존 파워스, 성문영 역, 『왕가위 영화에 매혹되는 순간』, 한겨레출판, 2018, p. 50.

16) 일각에서는 욕망삼부곡(欲望三部曲), 소려진(蘇麗珍)삼부곡으로 불리기도 한다. 蔡佳瑾, <欲望三部曲: 論王家衛的電影《阿飛正傳》,《花樣年華》與《2046》>, 《中外文學》35(2), 2006.

17) 왕가위 영화를 정치적으로 해석하는 연구들은 일일이 거론하기 힘들 정도로 많다. 대표적인 연구는 다음을 참조/임춘성, 「1997년 회귀를 전후한 홍콩 중국인의 '문화적 정체성': <동사서독>과 <Chinese Box>를 중심으로」, 『중국현대문학』 제23호, 2002./Jillian Baldwin, 「ROOM 2046: A POLITICAL READING OF WONG KAR-WAI'S CHOW-MO WAN TRILOGY THROUGH NARRATIVE ELEMENTS AND MISE-EN-SCENE」, Thesis of UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, 2006./김하림, 홍콩 반환과 왕자웨이(王家衛)의 <중경삼림(重慶森林)>, 中國人文科學, 2006, vol., no. 34/임춘성, 「홍콩의 문학 현상과 영화 텍스트를 통해본 홍콩인의 정체성 그리고 탈식민주의」, 역사문화학회, 역사문화학회, 2004./조홍선, 《花樣年華》의 政治的 意味 小考, 《中國文學研究》·제83집, 2021.

18) 아비 장르에 관해서는 스테판 테오의 『왕가위의 시간』 71~73쪽 참조할 것.

3. 왕가위 세계의 하이포텍스트(hypo-text)1 - 80년대 홍콩의 혼성 장르 영화

왕가위는 50편 이상의 영화 시나리오를 썼지만¹⁹⁾ 공식적으로 크레딧 상에 남아 있는 작품은 총 13편이다. 그는 TVB에서 두 편의 드라마 대본을 쓴 다음, 1982년을 기점으로 영화계로 발길을 돌린다. 시나리오 작가 데뷔작은 오소운(吳小云/Agnes Ng)의 <채운곡 彩雲曲>(1982)이라는 청춘영화다. 유덕화가 단역으로 등장한다는 것 외에는 별 특징 없는 이 작품에서 왕가위는 4인 공동 작업으로 시나리오를 썼다. 이듬해 참여했던 <공심대소야 空心大少爺>(1982)를 통해 왕가위는 자신의 영화 인생에 빼 놓을 수 없는 인물, 진혼기(陳勳奇/Frankie Chan)를 만난다. 이 작품에서 왕가위와 진혼기는 작가와 감독 역할이었지만, 이때 맺은 인연으로 인해, 이후 진혼기가 <동사서독>, <중경삼림>, <타락천사>, <일대종사>의 음악 감독을 맡게 된다. 타란티노(Quentin Tarantino)와 더불어 가장 음악을 잘 사용하는 감독으로 평가 받는 왕가위의 안목은 진혼기와 계속되는 작업으로 체득된 것이다. 이후 작업한 여응취(黎應就/Guy Lai) 감독의 <용봉지다성 龍鳳智多星>(1984)²⁰⁾은 범죄, 느와르, 코믹, 액션, 로맨스까지 합쳐진 그야말로 완벽한 혼성 장르다. 이 작품에서도 왕가위는 서극의 <쌍용회>에서 시나리오를 맡았던 황병요(黃炳耀/Barry Wong)와 공동 각본을 맡았다. 그는 황병요로부터 다양한 장르를 한데 버무리는 방식을 배운다. 1984년에 개봉한 <이인재견 伊人再見>은 진혼기, 황병요와 공동 시나리오로 탄생한 영화인데, 여기서 왕가위는 만화 속 인물이 현실의 인물에게 빙의하는 판타지 이야기를 선보인다. 이 작품은 1985년 개봉작, 거울 속 요괴 이야기인 <소호선 小狐仙>, 2017년 미래 홍콩을 배경으로 기계 인간 이야기를 다룬 노견(盧堅/Kin Lo) 감독의 <최후일전 最後一戰>(1987)과 더불어 SF적 상상력이 돋보이는 작품이다. 이들 작품에서 쌓은 경험과 감각은 후에 <2046>에서 꽃을 피운다.

왕가위는 <길인상천 吉人天相>(1985), <소호선>(1985), <악남 惡男>(1986), <아요금구서 我要金龜婿>(1987)에서 잇달아 진혼기와 작업하며 다양한 장르에 대한 감각을 베푼다. 이 작품들 중, 우연한 실수로 타인을 반신불수로 만든 권투선수에 관한 이야기인 <길인상천>은 사기, 도박, 액션, 휴머니즘이 뒤섞인 코미디이다. 왕가위는 이 작품에서 처음으로 단독 각본을 맡았다. <악남>은 느와르적 요소가 돋보이는 작품으로 “운명은 사람을 연주하고, 사람은 트럼펫을 연주한다.”라는 마지막 내레이션이 영화를 압축한다. 향후 왕가위가 연출하게 되는 작품들은 주로 텅 빈 대사와 내면을 관조하는 내레이션이 특징으로 부각되는데, <악남>에서는 그러한 영화 구조의 전조를 볼 수 있다.

1987년은 왕가위 개인적으로는 매우 중요한 해였다. 이 해에 그는 <아요금구서>를 포함한 5편의 시나리오를 담당했고 그 중 몇 작품은 추후 왕가위의 영화 세계를 이해하는데 핵심 키워드를 제공한다. 가장 먼저 개봉한 <최후승리 最後勝利>²¹⁾에서 왕가위는 진혼기 못지않게 그에게 영향을 끼친 담가명(譚家明/Patrick Tam)을 만난다. 담가명의 초기 걸작인 <최후승리>는 여러모로 야심찬 기획이었다. 이 영화는 이미 감독으로 이름을 드높이던, 서극(徐克)²²⁾과 증지위(曾志偉/Eric Tsang)를 투톱으로 기용한 것부터 관객의 예상을 깨트린다. 여기서는 왕가위 특유의 2대2 구도²³⁾가 처음으로 채용되면서 1년 후에 전개될 <열혈남아> 이야기를 미리 펼쳐 보인다. 두 영화는 모두 몽록(旺角) 암흑가의 밤을 주요 배경으로 ‘형

19) Lisa Tyler, Michael Hoover, *City on Fire: Hong Kong Cinema*, Verso, 1999, p. 26.

20) 원어 제목을 그대로 옮기면 재주 많은 사람이지만, 이 제목이 관객들에게 호소력이 없기 때문에 비디오 출시 때에는 <장국영의 H2O>라고 번안되어 선보였다. H2O는 장국영이 극중에서 부른 노래 제목이기도 하다.

21) 왕가위는 1988년 거행된 제 7회 홍콩영화금상장(香港電影金像獎) 시상식에서 <최후승리>로 최우수 각본가(編劇)상에 노미네이트되었다. 그러나, 주윤발, 종조홍(鍾楚紅)이 열연했던 장완정(張婉婷)의 <가을날의 동화 秋天的童話> 열풍이 밀려, 나계예(羅啟銳)에게 수상의 영광을 양보해야했다.

- <https://www.hkfaa.com/winnerlist07.html> 2023.02.01. 최종 검색.

22) 본명이 서문광(徐文光)인 서극은 1950년 베트남 하노이에서 화교 부모 사이에서 태어났다. 1963년 13세때 홍콩으로 이주했기 때문에 왕가위와 같은 이유로 영어 이름을 가지지 않았다.

23) 2대2 구도는 <최후승리>와 <강호용호투>에서 처음으로 선보였는데, 이후 왕가위의 인물 구성의 가장 전형적인 방식으로 알려지게 된다. <아비정전>, <동사서독>, <중경삼림>, <타락천사>, <화양연화>, <2046>에서는 다양한 방식으로 변주된다.

님'과 깊은 우정을 나눈 '(의)동생' 사이의 관계를 조명한다. 왕가위 역시 이 두 작품의 유사성을 인정한다. 24) 범죄 조직, 형제애, 그리고 사랑 이야기가 한데 버무려진 이 작품의 내러티브 열개는 그 다음 개봉했던 주윤발(周潤發/Donald Chow), 등광영(鄧光榮/Alan Tang) 주연의 <강호용호투 江湖龍虎鬪>²⁵⁾에서도 적용된다. 주윤발의 최전성기에 맞춰 제작된 이 영화는 <영웅본색> 시리즈와 <최후승리>의 익숙한 서사 틀인, 복수, 형제애, 사랑, 우정 등 '홍콩 느와르'가 장전했던 모든 비기(秘技)들이 응축된 작품이다. 여기서 주목할 만한 또 다른 점은 왕가위가 이 작품에서 처음으로 평생의 동지 장숙평(張叔平), 애증관계였던 등광영을 동시에 만난 것이다. 등광영과의 인연은 1987년 연달아 개봉한 '맹귀(猛鬼) 시리즈'로 이어졌다. 이 시리즈의 첫 번째 작품인 <맹귀차관 猛鬼差館>은 오래전에 죽은 일본군 대좌가 흡혈귀가 되어 경찰들과 벌이는 좌충우돌을 그린다. 액션, 스릴러 그리고 코미디가 혼재된 이 영화에 이어 개봉된 후편, <맹귀학당 猛鬼學堂>은 흡혈귀 대신 '강시'가 등장하는 설정으로 변주된다. 이 시리즈는 90년대 주성치(周星馳/Stephen Chow)를 내세운 <서유기 西遊記> 시리즈와 <홍콩 레옹 回魂夜>의 드라마투르기가 엮인다는 점을 제외하면 특별히 내세울 것이 없는 영화다. 하지만 담가명과 더불어 왕가위를 언제나 지지했던 유진위(劉鎮偉/Jeffrey Lau)와의 운명적인 만남이 이 영화에서 이뤄진다. 또한 등광영이 시리즈의 제작자로 나서면서 왕가위와의 애증관계의 서막을 올린다.

이상 13편에서 시나리오 작업을 하면서 왕가위는 차근차근 영화적 내공을 함양해나갔다. 그는 진혼기를 통해 음악적 소양을 길렀으며, 장숙평으로 인해 미술에 눈을 떴다. 또한 황병요와 작업하면서 다양한 장르에 대한 감각을 익혔고 노건과의 작업을 통해 SF적 상상력을 키웠다. 여러 작품을 거치면서 2대2 구도에 눈을 떴고 내레이션의 감각을 키웠다. 담가명, 유진위와 돈독한 인간관계를 맺음으로써 <아버지전전>과 <동사서독>의 흥행 실패 속에서도 영화계에서 굳건히 버틸 수 있었다. 비록 끝이 좋진 않았지만 <강호용호투>와 <맹귀> 시리즈를 통해 등광영의 눈에 들어 <열혈남아>로 데뷔 기회를 잡을 수 있었다. 그 여세를 몰아 <아버지전전>에 출연한 당대 홍콩 탑 배우들을 어렵지 않게 섭외할 수도 있었다. 이렇듯 6년 남짓 치열한 1980년대 영화적 경험은 왕가위가 이후 자신만의 예술적 비전을 펼칠 수 있는 바탕이 되었다.

4. 왕가위 세계의 하이포텍스트(hypo-text)2 - 수많은 문학 작품들

가오쉬(高旭)는 “윙카와이 영화의 상업적 전략을 스타 시스템의 활용, 장르영화의 법칙, MTV 방식의 영상 스타일과 적절한 음악의 배치 등과 같은 포스트 모던한 매체의 문화적 특징의 운용 등을 꼽고 이를 윙카와이가 홍콩이라는 극단적인 상업화된 영화계 시스템 속에서 살아남을 수 있었던 중요한 원인”²⁶⁾으로 진단한다. 가오쉬의 분석은 특별한 개별적 작품이나 인물이 아닌 장르 자체와 당대의 예술적 패러다임이 왕가위에게 영향을 미쳤다고 요약할 수 있다. 하지만 이 진단은 왕가위 영화의 내적인 영향관계를 놓치게 만들 위험성이 상존한다. 스티븐 테오(Stephen Teo)²⁷⁾에 따르면, 왕가위는 마누엘 푸익(Manuel Puig), 훌리오 코르타사르(Julio Cortázar), 무라카미 하루키(村上春樹), 김용(金庸)과 류이창(劉以鬯)에게 영향을 받았으며, 레이몬드 찬들러(Raymond Chandler), 가브리엘 가르시아 마르케스(Gabriel García Márquez) 그리고 다자이 오사무(太宰治)를 인용했다. 또한 보드웰(David Bordwell)²⁸⁾은 왕가위

24) 電影雙週刊, 第 241號, 1988年 6月, p. 24.

25) 제목 <강호용호문 江湖龍虎門>에서 마지막 글자인 鬪를 간자인 鬥로 쓰는 바람에 많은 사람들이 鬥를 門로 오해하여 오랜 동안 <강호용호문 江湖龍虎門>으로 잘못 알려져 왔다. 2014년에 재개봉 했을 때에도 <강호용호문>을 그대로 달고 나왔다. 하지만 1988년 한국 초연 때는 <영웅투혼 英雄鬪魂>이라는 다소 엉뚱한 제목으로 개봉했는데, 그 당시 최고조에 달했던 <영웅본색> 시리즈의 세례를 염두에 둔 것이었다.

26) 高旭, 「作者電影的商業化策略: 論王家衛電影的商業性」, 『北京電影學院學報』第3期(2000), 28-34쪽. / 임대근, 「경합하는 장 : 윙카와이 王家衛 영화의 독법들」, 『외국문학연구』 2008, vol., no.29, p. 311.

27) 스티븐 테오는 『왕가위의 시간』에서 이 부분을 지속적으로 강조한다.

스스로가 라틴 아메리카 문학가들 마르케스나 푸익의 작품에 영향 받았음을 인정한다고 밝히기도 했다.

특히 왕가위는 마누엘 푸익(Manuel Puig)의 『조그만 입술 Boquitas Pintadas』에서 강력한 영향을 받았는데 그에게 푸익의 소설을 추천해준 사람은 1980년대 후반부터 영화 작업을 함께 했던 담가명이다. 푸익의 『조그만 입술』은 1부와 2부로 구성되어 있고 각 부는 ‘새빨간 입술’, ‘파란입술’, ‘보랏빛 입술’, ‘검은 입술’이라는 4개의 챕터로 나뉘어 있다. 소설의 내용은 네네, 마벨, 에체파레, 히프, 카탈리노라는 등장인물들이 죽은 후안 카를로스를 추억하는 것으로 이뤄져 있다. 인물들이 주고받는 서간문으로 내용을 전개시키는 이 작품에서 주목해야 할 인물은 후안 카를로스라고 할 수 있다. 그는 아비(阿飛)²⁹⁾ 혹은 주모운과 동격인 인물로서 수많은 여성들과 사랑을 나누지만 결코 어느 누구에게도 정착하지 않는다. 푸익은 보바리즘(Bovarysme)에 빠진 여러 여인들의 회고담을 통해 후안 카를로스와의 연애 이야기 그리고 그가 어떤 인물인지를 재구성하는데 역점을 둔다. 이 작품에서는 서간문이 주를 이루다보니, 대화가 거의 없다. 푸익은 대신 편지와 편지 사이에 내레이션을 등장시켜 현실에 만족하지 못하는 인물의 감정을 드러내는데 역점을 둔다. 아비가 남긴 추억과 상처 속에서 살아가는 여인들의 이야기 그리고 아비를 계승하는 주모운의 멜랑콜리는 스티븐 테오의 주장대로 마누엘 푸익 소설의 인물과 구조에서 많은 영향을 받았다.

푸익의 소설보다 더 직접적으로 영향을 미친 작품은 류이창의 『술꾼(酒徒)』이라고 할 수 있다. 이 작품은 이주민 혹은 이주민의 후손이었던 홍콩인들이 어떻게 스스로 트랜스내셔널한 정체성을 구축했는지를 추적한다. 소설의 주인공 ‘술꾼’은 아비와 주모운 그리고 왕가위를 조금씩 섞은 인물이다. 그는 주변 사람들과 소통하지 못할 뿐만 아니라, 애정 관계마저 피상적으로 유지한다. ‘술꾼’은 돈을 벌기 위해 무협소설을 쓰면서 생계를 유지하고 나중에는 색정소설까지 쓰기에 이른다. 그는 상하이가 고향이며 잠시 싱가포르에도 머문 적이 있는, 어떤 측면에서는 ‘발 없는 새’라고 할 수 있다. 이러한 소설 속, ‘술꾼’의 행로는 욕망 삼부작의 주인공 격인 주모운에게 그대로 이식된다.

왕가위 영화의 내러티브를 이끄는 것은 행동과 이미지 그리고 내레이션이다. <열혈남아>를 제외한 대부분의 영화에서 대사는 사실 큰 기능을 하지 못한다. 대사가 인물의 감정을 위반하는 사례는 자주 발생하는데, <화양연화>에서 특히 도드라진다. 주모운과 소려진(蘇麗珍)은 실제 자신의 생각과 의도를 대사로 발화하지 않는다. 소려진은 주모운에게 무협 소설을 권하지만 그녀는 ‘필요 없다’고 말한다. 하지만 곧 이어진 다음 장면에서 소려진은 주모운에게 무협 소설을 돌려주려고 서 있다. 그녀는 습관처럼 ‘다시 찾지 말라’, ‘다시 연락하지 말라’는 말을 반복한다. 그러나 실제로는 반대로 행동한다. 그녀는 바람피운 상대방의 배우자들에 견주어 ‘우린 그들과 다르니까요’라고 말하지만 결국 주모운과 사랑에 빠진다. 배우들의 입에서 들리는 부정의 대사는 그대로 믿기 어렵고, 그들이 만나자고 약속한 캘리포니아는 실제 캘리포니아인지 술집 캘리포니아인지 불분명하다. 류이창의 『술꾼』은 본격적으로 의식의 흐름을 선보인 중국 최초의 소설로 평가³⁰⁾받는데, 그의 작품 속에서 인물은 자신의 솔직한 감정을 대사보다는 내레이션으로 이야기한다. 왕가위는 류이창에게서 연유한 ‘의식의 흐름’ 기법을 영화 속 인물들의 내레이션으로 처리하고 푸익과 마르케스에게 배운 다중 시점을 도입해 영화를 입체적으로 구성한다. 그리고 다사이 오사무와 하루키를 인용하면서 인물의 정신세계를 부각시킨다. 이외에도 왕가위는 토니 레인즈(Tony Rayns)와의 인터뷰³¹⁾에서 하루키의 『1973년의 편보』과 단편 『4월의 어느 맑은 아침에 100퍼센트의 여

28) David Bordwell, Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment, Harvard Univ. Press, 2000, p. 270.

29) <아비정전 阿飛正傳>에서 장국영이 연기한 인물의 극중 이름은 욕자(旭仔/Xu Zai)다. 아비(阿飛/부랑아)는 원래 특정 인물을 지칭하는 것이 아니라, 1960년대 홍콩에서 유행했던 불량 청소년의 이야기를 다룬 장르에서 유래한 이름이다.

30) 김혜준, 「홍콩작가 류이창(劉以鬯)의 소설 <술꾼(酒徒)>의 가치와 의의」, 『중국어문논총』, 2015, vol., no. 72, p. 297.

31) <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/archives/wong-kar-wai-chungking-express/> 2023. 02. 01 최종 검색.

자를 만나는 것에 대하여』를 특히 좋아한다고 밝힌 적이 있다. 왕가위가 하루키 작품에 느낀 호감의 원인은 아래의 또 다른 인터뷰를 통해 짐작해 볼 수 있다.

그(하루키)와 나는 나이가 비슷하고, 매우 유사한 자아 형성기 경험을 했다: 우리 둘 다 한국전쟁과 베트남 사이, 내가 '7함대 문화'라고 부르는 시기에 의해 (우리의 형성기 경험이) 특징지어졌다. 우리는 둘 다 음악, 담배, 생활 방식을 샀다; 거리에서 큰 외국인들을 보는 것은 우리에게 강한 인상을 주었다.³²⁾

여기서 주목할 부분은 왕가위가 '7함대 문화(Seventh Fleet Culture)'라고 표현한 대목이다. 제7함대는 한국 전쟁 이후 1950~1960년대 태평양 지역 전역에서 활동하던, 일본에 기반을 둔 미 해군 부대다. 따라서 왕가위의 말은 하루키와 왕가위 두 사람의 성장 시기였던 당시, 홍콩, 일본, 한국에서 제7함대 주둔으로 인해 널리 퍼진 미국인의 생활양식, 즉 음악, 패션, 영화가 자신들이 서사를 만드는 데 있어서 지대한 영향을 미쳤음을 암시한다. 왕가위 영화에서 미국문화의 영향이 가장 도드라진 부분은 음악이지만, 문학작품도 빼놓을 수 없다. 그는 인터뷰 기회가 있을 때마다 가장 선호하는 미국 작가를 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)라고 밝힌다. 특히 그의 영화 세계는 『욕망이라는 이름의 전차 A Streetcar Named Desire』의 인물 관계에서 많은 부분 빛을 지고 있다. <아비정전>의 인물 구도를 생각해보면 두 작품의 연관성을 어렵지 않게 유추할 수 있다. 잔인하지만 매력적인 스텔라의 남편, 스탠리 코왈스키는 아버지의 캐릭터와 매우 유사하며 윌리엄스의 여타 작품에서 보이는 인물들의 감정 증폭 역시 왕가위의 초기작인 <열혈남아>와 <아비정전>에서 흡사하게 진행된다. 또한 작품에 흐르는 압도적인 열기와 등장인물들이 거주하는 한정된 공간도 주목할 만하다. 예를 들어 선풍기를 최대로 켜 채 침대에서 땀을 흘리는 아버지와 그를 둘러싼 풍경은 미국 남부의 여름밤 분위기를 떠올리게 한다. 아버지와 그의 양어머니 사이의 긴장된 가족 관계 역시 『뜨거운 양철 지붕 위의 고양이 Cat on a Hot Tin Roof』의 폴리트 가족을 연상시킨다. 왕가위는 <중경삼림> 작업을 시작할 때, 스스로 만든 판타지 속에서 살아가는, 현실과 유리된 블랑쉬와 임청하(林靑霞/Brigitte Lin) 캐릭터의 유사성을 제일 먼저 떠올렸다. 하지만 인물의 폭력성과 주체적인 면에서 블랑쉬 캐릭터가 미진하다고 여겨, 존 카사베츠(John Cassavetes)가 연출한 <글로리아 Gloria>(1980)의 지나 롤랜즈(Gena Rowlands)를 패러디하기로 결정한다.³³⁾ 이 외에도 레이몬드 카버(Raymond Carver)의 소설집 '대성당'에 수록된 단편, 『내가 전화를 거는 곳』 로렌스 블록(Lawrence Block)의 『800만 가지 죽는 방법』 등 수 많은 작품에서 영감을 받은 흔적이 뚜렷하다. 왕가위의 작품 세계는 얼핏 '홍콩 이야기'처럼 보이지만 실제로는 덧쓰일 대로 쓰인 영화적 양피지(cinematic-palimpsest) 그 자체이다.

32) "He and I are about the same age, and we had very similar formative experiences: we were both marked by what I call 'Seventh Fleet Culture' in those years between the Korean War and Vietnam. We both bought the music, the cigarettes, the lifestyle; seeing big foreigners on the streets made a strong impression on us." - Christina Klein, *From the book Cold War Cosmopolitanism*, University of California Press, 2020, p. 2.

33) <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/archives/wong-kar-wai-chungking-express/> / 2023. 02. 01 최종 검색.

5. 결론을 대신하며

홍콩의 영화 역사는 뤼미에르 스튜디오의 프랑스 영화 제작진이 방문했던 1896년에 닷을 올렸다. 하지만 제작 역사는 13년 후인 1909년, 상하이 아시아 영화 촬영소가 홍콩에서 로케이션 했던 <오리구이 훔치기 偷燒鴨/Stealing the Roast Duck>의 촬영이 이뤄지면서 본격적으로 시작되었다.³⁴⁾ 중일전쟁이 거세진 1941년까지 약 500편 이상의 작품이 제작되었지만 관리소홀로 인해 현재 이 시기의 영화는 4편만 남아 있다. 종전 후, 1946년부터 재개된 영화 산업은 1949년 국공내전 이후 본토에서 유입된 인적 자원으로 인해서 재건되었으며, 1956년 국제영화무업유한공사(國際電影懋業有限公司)가 설립되고 이후 싱가포르에 있던 쇼브라더스가 1958년 홍콩에 자리를 잡으면서 본격적으로 닷을 올렸다. 한때는 할리우드와 발리우드에 이어 세계 세 번째 영화시장으로 군림했던 홍콩은 트랜스내셔널한 지역적 특성을 보유한 도시답게 영화 분야에서도 매우 활발하게 이국적인 요소들을 받아들였다. 이런 흔적은 합작영화로 대표되는 제작 시스템뿐만 아니라 영화의 내러티브에서도 두드러진다. 왕가위의 <중경삼림>에서 금성무(金城武/Kaneshiro Takeshi)는 ‘경찰 223’으로 등장하는데, 금발의 킬러 임청하에게 광둥어, 보통화, 영어, 일본어 등 네 개의 언어로 말을 붙인다. 그는 일반적인 대화는 광둥어를 사용하고 헤어진 애인을 향해서는 일본어로 내레이션을 한다. 그리고 범인을 체포할 때는 영어로 말한다. <중경삼림>에서 가장 중요한 장소로 기억되는 청킹맨션(重慶大廈/Chungking House)은 주인공들뿐만 아니라 인도의 불법 노동자, 중국 상인, 백인 마약 중개인까지 공유하는 공간이다. 왕가위가 인터뷰에서 밝혔듯이, “청킹맨션은 서로 다른 문화들이 교차 되고 하루에 5,000명 이상의 관광객이 거쳐 지나가는 특별한 역동성이 돋보이는 장소이며 그 자체, 홍콩의 은유가 된다.”³⁵⁾ 그러므로 반환 직전의 홍콩은 정치적으로 여전히 식민 공간이면서 한편으로는 식민의 주체를 찾기 어려운 탈식민적 공간이기도 하다. 영국에 의한 홍콩의 식민주의는 향후 내부적 식민주의(internal colonialism)로 이어지면서 홍콩인, 본토 유입인 그리고 다른 아시아인들 사이에 위계를 형성하는 계기가 된다.

다섯 살 때 가족을 따라 상하이에서 홍콩으로 이주한 왕가위는 자연스럽게 다문화적인 배경을 지니게 되었다. 그는 동아시아의 생활양식에 큰 영향을 미친 미국 문화의 세례를 흠뻑 받았으며, 라틴 아메리카의 마술적 리얼리즘을 탐독하며 청년기를 보냈다. 이러한 배경을 지닌 왕가위의 영화들은 세대를 아울러 사랑받고 있다. 1990년대 중후반 한국 영화 씬에서 왕가위는 스타일이 아닌 ‘장르’로 대접받을 정도로 과도하게 인용되었다. 지금 왕가위는 클로이 자오(Chloé Zhao/趙婷)나 베리 젠킨스(Barry Jenkins) 같은 신예들 사이에서 오마주되면서 추앙받고 있다. 2020년대 이르러서도 한국³⁶⁾과 일본³⁷⁾에서 왕가위는 여전히 재조명 된다. 왕가위 영화가 이렇게 오랜 세월 동안 사랑받는 가장 직접적인 원인은 본문에서 지속적으로 언급한 ‘트랜스’적인 그의 면모 때문일 것이다. 동시에 왕가위는 베르토프(Дзига Вертов)가 염원했던 시각적 에스페란토를 현대적으로 구현한 작가라는 이유도 한 몫 했을 것이다. 왕가위는 내레이션, 번역이 필요 없는 음악, 그리고 눈을 사로잡는 미술과 유려한 카메라 워킹을 텅 빈 기표인, 대사 대신 사용한다. 유일하게 번역이 필요한 내레이션도 걱정할 필요가 없다. 내레이션 대부분은 클리셰이며, 이는 스콧 피츠제럴드(Scott Fitzgerald), 하루키, 류이창, 푸익의 문장에서 기원한 것들이다. 왕가위의 형식은 라틴 아메리카 작가들의 다층적인 시점에 유래했고, 선원이었던 아버지와 그의 주변인들을 상상적으로 복원하여 영화에 담았다. 이 상상의 세계는 <아버정전>의 원형질이라고 할 수 있는 니콜라스 레이(Nicholas Ray)의 <이유 없는 반항 Rebel Without a Cause>에서부터 누벨바그 작품³⁸⁾들에 이르는 수많은

34) Jillian Baldwin, Room 2046: A Political Reading of Wong Kar-Wai's Chow-Mo Wan Trilogy Through Narrative Elements and Mise-en-scene, Univ. of North Texas, Thesis of Master of Science, 2006, p. 7.

35) Michel Ciment et Wong Kar wei(2008), “Travailler comme dans une “jam session”, 『Wong Kar Wa i』, coll.《Positif》, Scope, p.17./ 이송이 175쪽.

36) <https://www.mk.co.kr/news/culture/9959198> / 2023.02.03. 최종 검색.

37) <https://news.line.me/detail/oa-rp92670/be12184e96e8> /2023.02.03. 최종 검색.

은 텍스트들³⁹⁾이 상호텍스트적으로 작용하고 있다. 소통 부재가 인간의 운명인 듯 행동하는 인물들 덕택에(왕가위가 그들 사이의 소통을 바라는 것 같지도 않지만) 그는 포스트모던 시대를 대변하는 작가로 자리매김했다. 왕가위 유니버스의 중핵으로 여겨지는 주모운 삼부작은 어린 시절 이주한 후 자신의 기억 속에 어렴풋하게 자리 잡은 60년대 홍콩을 배경으로 제작되었다. 그렇기에 이 텍스트들은 어떤 의미에서는 과거의 착복 혹은 유용이라고 할 수 있을 것이다. 그런데 흥미로운 것은 2020년대에도 여전히 왕가위의 전략이 통한다는 사실이다. 왕가위의 전성기를 실제로 경험해보지 않은 20대 관객들은 왕가위 영화를 관람하면서 추체험한 상실과 변화에 대한 두려움을 섞어, 경험해보진 못한 노스텔지어, 즉 아네모이어(anemoia)의 세계로 떠난다.

이창동이 <시>(2010) 이후, <버닝>(2018)을 제작하기까지 8년이 걸린 이유는 <초록 물고기>(1997)에 서부터 <시>에 이르기까지 그가 즐기치게 집착하던 ‘주체성과 윤리학’⁴⁰⁾이라는 테마가 <시>에서 완결되었기 때문이다. 차이밍량(蔡明亮) 역시 <청소년 나타 靑少年 那咗>(1992) 이후 지속되던 샤오강(小康) 유니버스가 더 이상 확장이 힘들자, <행자 行者>(2012) 이후 ‘만주장정(慢走長征)’ 시리즈로 이행하며 ‘지속의 세계’로 넘어갔다. 하지만 홍콩, 그 자체인 왕가위는 홍콩이 반환되자 <2046>을 통해 50년 후의 미래를 1960년대와 섞어 상상적으로 복원한 후, 실질적으로 이 세계와 연결된 끈을 놓고 말았다. 이제 더 이상 우리가 사랑하던 왕가위 유니버스는 연장될 수 없겠지만 그럼에도 불구하고 그의 영화는 ‘비누라도 붙잡고 이야기하고 싶은 청춘’이 존재하는 한, 우리 시대의 노스텔지어, 그리고 다가올 세대의 아네모이어를 위해 유효할 것이다.

38) <https://www.dvdtalk.com/reviews/35529/chungking-express-criterion-collection/2023>, 02.01 최종 점검.

39) <아비정전>의 그 유명한 ‘발 없는 새’는 고다르의 <국외자들 Bande à part>에서 인용한 것이다.

<아비정전> : (1)다리가 없는 새가 살았다. 이 새는 나는 것 외에는 알지 못했다. 새는 날다가 지치면 바람에 몸을 맡기고 잠이 들었다. 이 새가 땅에 발이 닿는 날은 생애 단 하루, 그 새가 죽는 날이다.

<아비정전> : (2)새가 한 마리 있었다. 죽을 때까지 날아다니던 그 새는 어느 곳에도 가지 못했다. 왜냐하면 처음부터 새는 죽어 있었기 때문이다.

<국외자들 Bande à part> : 아르튀르는 죽으면서 오늘의 얼굴을 생각했다. 진한 안개가 내리는 것처럼, 그는 인디언 전설 속의 새를 보았다. 그 새는 발 없이 태어나 내려앉지 못했다. 잠도 높은 바람 속으로 자기에 새가 죽었을 때에야 비로소 우리는 새를 보게 된다. 그 새가 독수리의 것보다 투명하고 긴 날개를 접으면 당신의 손으로 들어갈 리라.

40) 이 부분에 대한 심도 깊은 논의는 다음을 참조, 김태상, 「이창동 영화의 등장인물 연구」, 부산대학교 박사논문, 2018.

「왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘」에 대한 토론문

강소원
부산국제영화제 프로그래머

20세기 끄트머리와 21세기 초엽에 걸쳐 전 세계영화계에서 가장 혁신적인 미학적 도약은 전적으로 아시아 영화에서 나왔다는 말을 자주 들었습니다. 지나친 과장은 아니라고 생각합니다. 주로 국제영화제 서킷을 통해 소개되고 전 세계 골수 시네필들에게 회자되는 아시아 거장의 이름들 사이에서 왕가위는 시장에서도 거대한 성취를 거둔 희귀한 감독입니다. 서대정 교수의 이 논문은 문득 왕가위의 영화가 국제적으로 널리 유통되고 대중적으로 폭넓게 수용되는 이유가 어디에 있는지를(비록 이 논문이 그런 주제를 다룬 것은 아닐지라도) 가늠해보게 합니다. 90년대부터 현재까지 내내 오페르이자 스타였던 왕가위는 그 자체로 고유한 장르이자 일종의 브랜드로서 학계와 평단의 관심을 모아왔고, 저를 비롯한 그의 관객들은 왕가위와 그의 영화에 관한 숱한 비평담론을 따라가며 읽었습니다. 왕가위 영화의 매혹을 ‘감각’하려는 얼마나 많은 비평적 시도들이 마치 돌림노래처럼 메아리처럼 이 텍스트에서 저 텍스트로 옮겨가며 반복되면서 공전했는지요.

「왕가위 영화의 상호텍스트성과 트랜스내셔널리즘」에서 서대정 교수는 왕가위 영화의 개별 텍스트를 들여다보는 미시적 분석 대신 거시적 관점에서 왕가위 영화의 토대를 이루는 일종의 프레임 혹은 뼈대를 그려내 보입니다. 그것으로 우리는 왕가위 영화의 요체에 좀 더 가까이 명료하게 다가갈 수 있는 것 같습니다. 식민과 탈식민의 역사적 궤적 아래 정치, 문화, 경제, 사회적으로 찢겨지고 분열된 다중 정체성 혹은 정체성의 부재를 겪는 트랜스내셔널 홍콩이 왕가위의 고유한 공간임을 환기시키는 것으로 시작한 이 논문은 국가와 국경을 넘나드는 왕가위 영화의 다문화적 혼종이 어디서 기인했는지 탐문하는 과정에서 두 가지 지점에 주목합니다. 하나는 그가 시나리오 작가로 경력을 시작한 시기인 80년대에 홍콩영화의 혼성장르이며, 다른 하나는 마누엘 푸익, 무라카미 하루키, 류이창 등 다양한 국가에서 온 문학작품입니다. 이 두 가지가 왕가위 유니버스의 하이포텍스트로서 그의 영화에 남긴 흔적들을 탐문하는 과정은 곧 왕가위 영화에 표출된 트랜스내셔널리티와 상호텍스트성을 논증하는 과정이기도 합니다. 이 새롭고도 흥미진진한 논의에서 특히 흥미로운 대목은 문학작품이 그의 서사와 내레이션, 캐릭터 등에 끼친 영향을 구체적으로 짚어내는 대목이었습니다. 왕가위 영화에 접근하는 새로운 관점을 제시한 이 논문은 그의 더 많은 영화들을 더 구체적으로 깊이 논의하는 차후의 연구를 기대하게 합니다.

이 자리에서 저는 질문의 기회를 빌어 한 가지 대목에 관해 발표자의 견해를 더 청해 듣고 싶습니다. 간단히 질문될 수 있지만 모호하고 복잡한 문제이기도 한데요. 말하자면 “제 영화는 전부 홍콩에 대한 겁니다. 설사 아르헨티나가 배경이라 하더라도 말이죠”라고 왕가위가 말할 때 그 홍콩은 어떤 홍콩일까요? 적어도 표면적으로는 명백히 탈정치적이고 탈역사적인 왕가위의 영화에서 그가 의도하지 않았고 답을 생각도 없었던 사회정치적 함의를 찾아내자는 뜻은 아닙니다. 우선은 홍콩을 탈식민의 공간으로 명명할 때, 그리고 왕가위 영화를 트랜스내셔널리즘의 개념과 연결지을 때 거기에 내포된 사회정치적 함의를 무시할 수 없기 때문에 생겨난 질문이면서, 그가 아르헨티나, 필리핀, 상하이, 싱가포르, 캄보디아조차 결국은 홍콩이라고 말할 때 그 각 공간의 지정학적 위치는 무화되기에 더욱이 (왕가위의) 홍콩의 지정학적 함의를 새삼 되짚게 되기에 거기서 생겨난 의문이기도 합니다. 덧붙여 발표자는 앞선 인용에 이어

“왕가위 영화는 홍콩이라는 하이포텍스트에서 태어난 하이퍼텍스트인 셈”이라고 쓰고 있는데요. 이는 왕가위 영화에서 홍콩과 홍콩영화는 나란히/동등한 하이포텍스트의 지위를 갖게 된다는 것이지요, 아니면 홍콩영화가 곧 홍콩(혹은 홍콩이 곧 홍콩영화)이라는 등치관계를 염두에 둔 것인지요. 부연하자면 우리에게 홍콩은 정치적 역사적 함의로 포화된 공간(1997 이후, 2010년대 들어 더욱더)인데 반해 왕가위 영화의 홍콩은 현실감 없는 인물이 사는, 다른 시간이 흐르는 매혹적이지만 낯선 행성 같은 곳이 아니던가요. 지극히 개인적인 관점일지 모르나, 왕가위 영화의 홍콩은 어쩌면 매혹적인 기표로 포화된 일종의 무의미의 세계, 국적 인종 계급 민족 성별 종교 성정체성의 의미가 탈색된 창조된 우주, 지금은 사라진 기억 속의 향수의 공간, 어쩌면 한 번도 실재한 적이 없었던 환영(상상, 꿈)의 공간은 아닐지요. 내친 김에 한걸음 더 나아가보자면, 60년대 홍콩을 배경으로 한 영화(심지어 미래든, 외국이든 그의 모든 영화)를 그가 숨 쉬고 살며 경험한 시대와 무관한, 왕가위의 아네모이아(anemoia)의 세계로 보는 것은 터무니없는 생각일까요. 왕가위의 홍콩은 어떤 곳이고 어떤 의미를 가지고 있는지 발표자의 의견을 좀 더 듣고 싶습니다.

트랜스내셔널 시네마로서의 오즈 야스지로: 스타일과 역사를 통한 '영향'의 네트워크

주우정

나고야대학 초역문화사회센터

오즈 야스지로 만큼 내셔널 시네마의 관점에 부합하는 감독이 있을까. 우리가 오즈의 이름 앞에 관습적으로 덧붙이는 “일본 영화를 ‘대표’한다”는 수사만으로도 양자간의 깊은 관계는 충분히 설명이 되고 남음이 있다. 물론 이 국가라는 개념과 치환되는 대표성이 오즈에게만 부여되어 온 것은 아니지만, ‘오즈’라는 이름에 걸쳐진 ‘일본’이라는 단어의 의미에는 다른 경우들처럼 단순히 독특한 스타일을 가지고 꾸준하게 훌륭한 작품들을 만들어 온 일본 국적의 작가 감독이라는 범주를 벗어나는 어떤 무거움이 느껴진다. 그것은 ‘일본 고유의 미학’이나 ‘일본 정신’과 같은 표현에서 나타나는, 혹은 ‘일본성’이라고도 이야기되는, 추상적이면서도 본질적인 것으로 여겨지는 관념에 가까운 의미이다. 이는 생전 오즈의 영화가 해외에 알려지지 못했던 것에 대한 일본 영화계의 변명 아닌 변명으로 전해지는 “오즈는 너무 일본적이기 때문에 외국인은 이해할 수 없을 것이다”라는 문장 속의 그 배타적인 ‘일본적’이란 말과도 일맥상통하는 바가 있다. 물론 그 이후 세계 영화에서의 오즈 수용사를 생각해보면, 이 선부른 우려는 역 오리엔탈리즘에 가까운 난센스였다고 해야 할 것이다. 하지만, 그럼에도 불구하고, 최근 평론가 사토 다다오의 회고담에서 이야기되듯이 실제 당시 일본에는 현대 일본인의 생활상을 제대로 보여주는 오즈만은 일본인만의 것으로 “지켜주자”라는 “암묵적 합의”가 실재하는 분위기였다는 점도 간과할 수는 없을 것이다. 이 일본성의 대표자라는 이미지는 현재에도 이어져 일본의 미디어에 전방위적으로 퍼져 있는 오즈와 관련한 담론을 구성하고 있다고 생각된다.

이렇게 내셔널 시네마적인 특징을 갖는 오즈 야스지로의 작가성을, 트랜스내셔널한 관점으로부터 살펴보는 일은 일견 모순적이고 아이러니하게 느껴질 수도 있다. 그러나 사실 둘은 동전의 양면과 같은 관계라고 보아야 할 것이다. 당장 위의 “외국인은 이해할 수 없다”는 에피소드도 반대로 생각해해보자면, 구로사와의 <라쇼몽>을 필두로 1950-60년대 일본 영화가 서구의 필름 페스티벌을 매개로 하여 국제 시장에 등장하고 있던 역사적 맥락에서 오즈조차 결코 자유롭지 않았다는 의미로 해석할 수도 있을 것이다. 실제 오즈 생전의 작품 활동으로부터 오즈 영화의 국제적 수용사에 이르기까지 다양한 층위에서 오즈와 트랜스내셔널 시네마와의 관계는 깊숙이 연관되어 있다고 보여진다.

우선 생전 오즈 자신의 트랜스내셔널한 배경과 활동에 있어서 빼놓을 수 없는 것은 할리우드와의 영향 관계이다. 그의 성장기에 영화적 감수성을 형성시킨 것이 할리우드 영화이며, 훗날 전쟁 시기 운 좋게 싱가포르에서 적군으로부터 압수된 <시민 케인>과 디즈니 영화를 보며 충격을 받았다는 이야기도 전설처럼 전해진다. 이 영향은 전후에 과연 어떤 일본 영화를 만들어야 할리우드와 경쟁할 수 있을 것인가라는 문제의식에까지 이어지게 된다. 다른 한편으로는, ‘중국’이라는 대상에 대한 기묘한 침묵의 관계도 지적할 수 있다. 1937-39년 2년간의 중일전쟁 참전을 통해 오즈는 처음으로 다른 아시아 국가를 직접적으로 경험하게 되었고, 이 기간 중국인들과 중국 문화와의 조우에 대한 기록들을 비교적 소상히 남기기도 했다. 그러나 상하이의 극장을 드나들면서 수입되어 온 일본 영화를 챙겨볼 정도였으면서도, 중국 영화 관람에 대한 언급은 발견되지 않는다는 점은 쉽게 납득이 가지 않는 부분이다. 물론 중국에 관해서는 전전기 그리고 전후의 그의 몇 작품에 지명이나 등장인물의 과거 기억으로서 등장하는 부분이 있고, 최근 이를 부각시키는 연구도 나오고 있으나, 내러티브 상의 중심적 위치와 역할을 차지한다고 보기

에는 너무나도 간략한 언급에 불과한 것이 사실일 것이다. 오히려 생전의 오즈와 아시아와의 관련성을 쫓을 수 있는 단서는 그의 대동아공영권 선전영화 두 편 <버마 작전>과 <텔리로 델리로>에서 찾을 수 있다고 보여지지만, 전자는 시나리오만 집필한 채 제작에 들어가지 못하고, 후자의 경우 일본의 패전 후 시나리오와 촬영된 필름이 소각되는 등, 이 역시 순탄치 않은 운명을 겪었다는 점이 아쉬움으로 남는다.

오즈와 트랜스내셔널 시네마의 관계를 생각하는 또 다른 축으로는, 그의 사후 냉전기와 탈냉전기를 관통하는 시대에 걸쳐 세계 영화계에 소개되는 과정이나 그로부터 영향을 받은 수많은 감독들의 출현, 그리고 지금의 월드 시네마 혹은 글로벌 시네마의 체계 속에서 오즈를 동아시아의 지역성이나 일본이라는 내셔널 시네마의 맥락 속에 다시금 위치 짓는 문제 등을 들 수 있을 것이다. 앞서 언급한 “외국인의 이해”에 대한 우려와는 관계없이, 오즈 영화는 이미 1950년대 중후반 영미의 대학, 영화기관, 영화매체에서 연구가, 프로그래머, 평론가들에 의해 소개되기 시작했고, 사후 6-70년대에는 회고전의 형태로 서구권의 필름 페스티벌과 시네마테크를 통해 더욱 활발히 알려지게 된다. 덧붙여 수출품으로서의 영화의 가능성에 주목한 일본 영화계와 정부의 관심, 그리고 저널리즘을 통한 중개자의 역할을 도맡은 도널드 리치 개인의 노력 또한 기억되어야 할 것이다. 또한 70년대 이후에는 리치, 폴 슈뢰이더, 데이비드 보드웰 등의 저서를 통해, 서구의 시각에서 이해된 비서구 시네마의 전형으로서 오즈 영화는 지금 우리가 생각하는 정전의 위치로 오르게 된다. 그리고 일본의 경우, 이 정전화된 오즈를 평론가 하스미 시게히코의 작업을 통해 재수입함으로써 현재의 ‘일본 영화의 대표’라는 오즈 담론을 완성하게 된다. 즉, 여기서 내셔널시네마적인 브랜드가 지금처럼 트랜스내셔널한 과정을 통해 획득되었다는 아이러니를 발견할 수 있다고 하겠다. 물론 이 과정의 정당성에는 서구의 영화에서 찾을 수 없는 오즈의 특유한 형식을 일종의 ‘대안’ 내지는 ‘전복’으로서 이해한 서구 작가주의의 시각이 반영되고 있었다는 점은 기억되어야 할 사실일 것이다. 말하자면 서구에 있어서의 오즈의 작가성은 스타일과 같이 텍스트 상에 보여지는 특징뿐만 아니라, 그것이 서구 영화의 맥락에 놓여졌을 때 작용하게 되는 기능에도 근거하고 있다고 할 수 있겠다.

오즈 영화가 갖는 이 같은 이중성 - 형식과 그 기능 - 은 오즈가 지금까지 세계 영화에 끼쳐온 영향과, 현재의 글로벌 시네마 그리고 동아시아 영화의 맥락에서 가지는 의미를 생각할 때에도 유효하게 적용될 수 있을 것이다. 이 문제와 관련하여 최근 가장 중요한 연구 성과라고 할 수 있는 것이 최진희의 편저 <Reorienting Ozu>이다. 부제인 <A Master and His Influence>에서도 알 수 있듯이, 이 책은 오즈의 작가성이 후세대의 여러 감독들에게 미쳤던 ‘영향’의 연결 고리를 어떠한 방식으로 인식할 것인가라는 문제를 집중적으로 다루고 있다. 최진희는 서론과 자신의 논고에서, 스타일과 형식상에 보이는 “유사성 (similarity)”이 반드시 오즈와 다른 감독의 영향 관계를 추론하는 “인과성 (causality)”으로 이어지는 것은 아니라는 점을 먼저 분명히 한다. 가령 허우 샤오시엔은 흔히 오즈와 비슷한 스타일의 감독으로 일컬어지지만, 실제로 허우는 80년대 오즈적이라 평가된 영화들을 만든 이후 90년대에 가서야 처음으로 오즈 영화를 접했다는 사실이 지적된다. 이는 역으로 보면 형식상의 유사성이 없다고 해서 영향 관계가 없는 것으로 단정 지을 수는 없다는 논리로도 이어지며, 이를 통해 오즈와 다른 스타일의 수많은 감독들에게도 오즈와의 영향관계를 논할 수 있는 길이 열리게 된다. 이 지점에서 최진희는, 어떤 감독을 “오즈적 (Ozuesque/Ozu-like)”이라고 평가할 수 있는 기준이, 정해진 스타일과 형식상의 유사성이 아닌, 그것이 전세계 각지역과 국가에 특정한 산업적, 역사적, 담론적 맥락들에 의해 새롭게 모색되고 변화되는 방식을 통해 결정되어야 한다고 주장한다. 즉, “오즈적”이라 할 수 있는 영향 관계는 “미메시스적(mimetic)이라기 보다는 기능적 (operative)”인 성격인 것이다.

다시 허우 샤오시엔을 예로 들자면, 그의 영화가 오즈의 영향을 받아 비슷한 스타일을 갖게 되었다는 관점보다는 - 실제로 허우나 고레에다의 스타일이 그다지 오즈적이지 않다는 연구 결과들도 언급된다 - 그가 글로벌 필름 페스티벌의 네트워크 속에서 국제적 인지도를 올리는 과정에서 그의 영화가 오즈에 비교되게 된 역사, 그 연장선상에서 2003년 일본의 영화사 쇼치쿠의 의뢰를 받아 오즈 탄생 100주년

기념 영화 <카페 튀미에르>를 감독하게 된 배경 등, “특정한 글로벌 필름 컬처와 담론”을 통해서 그 영향 관계를 추적하는 작업이 보다 유효하다고 할 것이다. 이를 좀더 비판적으로 새겨보자면, 현재 필름 페스티벌로 대표되는 트랜스내셔널한 시장의 네트워크 안에서 ‘오즈’라는 이름이 차지하고 있는 암묵적 가치의 정치성이나 권력까지도 따져 볼 수 있을 것이다. 이와 관련해 이란 감독 아미르 나데리의 다음과 같은 지적은 숙고해볼 필요가 있다: “과거 10 년간 심사위원으로서 세계 여러 국제영화제에 참가해왔다. 그 가운데 젊은 영화 감독들에 미친 오즈의 영향이라는, ‘위험’이라고도 부를만한 유행이 만연해 있는 것을 깨닫게 되었다. 어느 나라의 영화제에도 오즈의 세계에 닮아 있는 작품이 다수 만들어지고 있다는 점이 눈에 띄었다. … 오즈와 같은 영화를 찍고자하면 위험이 붙어다니게 된다. 나는 이 위대한 거장을 단순히 따라하려는 것이 개성있는 영화 감독의 성장을 방해하는 것은 아닌가라는 두려움을 갖고 있다.”

한편 <Reorienting Ozu>에 <카페 튀미에르>에 관한 논고를 실은 와다-마르시아노 미쓰요는 또 다른 차원에서의 영향 관계를 보여주는 척도로서 관객에게 전달되는 감각의 역사성을 제시한다. 와다에 의하면, 이 영화가 오즈적이라고 불릴 수 있는 것은 시청각적으로 재현된 도쿄의 도시 공간을 통해 현대의 일본 관객들이 신체적으로 경험하는 “기억의 회수 (memory retrieval)”가 오즈 영화가 불러 일으키는 과거에 대한 기억과 서로 비교될 수 있는 현상이기 때문이다. 최진희 역시 비슷한 입장에서 스크린 상에서 감지할 수 있는 시청각적 질감, 그리고 이 감각으로부터 관객이 유추해 낼 수 있는 주제 의식과 역사적 맥락 등을 포함하는 개념인 “감수성 (sensibility)”을 오즈적이라 평가할 수 있는 기준으로 제시한다. 가령 전후 오즈 영화에 등장하는 강렬한 색감의 사물들로부터 관객들은 전후 경제 성장 시기 일본의 소비주의가 내포한 욕망을 감지할 수 있는 것이다. 물론 2000 년대에 <카페 튀미에르>를 보던 관객들이 갖고 있던 “감수성”과 오즈 당시의 관객들의 그것과는 다른 종류일 것이며, 이를 비교하기 위해서는 1950-60 년대와 2000 년대 일본의 일상 세계를 구성하는 역사적 상황의 대비가 당연히 포함되어야 할 것이다. 즉, 오즈 영화의 감수성은 시간과 공간을 달리해 또 다른 감수성으로 연결되어간다고 할 수 있겠다. <동경 이야기>의 리메이크작으로서 2013 년 공개된 영화 <동경 가족>을 감독한 야마다 요지가, 처음에는 오즈 영화의 스타일과 내용을 그대로 답습하려다 포기하고, 자신만의 스타일로 돌아가 3.11 동 일본대지진에 관한 내러티브 등을 넣어 현대화하는 방향을 택했다는 이야기도 이러한 맥락에서 이해할 수 있을 것이다.

결국, 오즈가 서로 다른 시공간을 살아가는 현재의 작가-감독들과 관객들에게 연결될 수 있다면, 그것은 단순한 스크린상의 형식적 유사성을 넘어서, 작금의 통합되었으면서도 분화된 글로벌한 세계 속에서 오즈 영화가 산업적, 담론적, 역사적, 그리고 감각적인 차원에서 유의미한 관계망을 맺을 때에만 가능할 것이라는 결론에 이르게 된다. 아마도 이 관계망의 기초를 이루는 것은 오즈가 보여주었던 것과 유사한, 개개의 로컬한 차원에서 지금 현재 일어나고 있는 일상적 삶의 현상에 깊게 천착하는 태도와 접근법이라고 할 수 있을 것이다. 이는 정승훈과 제레미 샬리아프스키가 편저 <The Global Auteur>의 서문에서, 현대 시네마에 있어서의 작가-감독의 역할을 단순히 그 예술성뿐만 아니라 글로벌화된 세계의 여러 이슈들에 대해 갖는 정치적 입장을 통해 재정의할 것을 주장한 것과도 일맥상통하는 바가 있다고 보여진다. 21 세기의 작가 영화에 나타나는 “작가성은 고도의 기술과 예술지상주의의 경계를 넘어 성장하여, 개개인의 작품들을 초월하는 진정한 철학적이고 정치적인 매트릭스를 구성”하게 되는 것이다. 사실 이는 앞서 언급했던 서구 작가주의가 본래부터 지향했던, 그리고 오즈에게도 동일하게 적용되었던, 기술과 스타일에 더해지는 작가의 대안성 내지 전복적 기능에 대한 강조를 21 세기의 상황에 맞추어 재확인한 것이라고도 볼 수 있겠다.

오즈를 현재의 글로벌화한 세계의 사회적, 역사적, 그리고 정치적 상황에 맞추어 재맥락화하는 시도는 동아시아 영화의 경우에 있어서도 유의미한 작업일 것이다. 특히 이러한 접근은 본질적으로 내셔널한 경계를 벗어나 동질적 현대성을 공유하는 권역 내 국가들 간의 비교로 이어지게 된다는 점에서 탈냉전 시대에 나타난 오즈의 트랜스내셔널한 측면을 살펴보는 데 더 유용한 방법이 될 것으로 생각된다. 이와 관

련하여 2021년 일본에 소개되었던 한국의 독립 영화 <남매의 여름밤> (윤단비 감독, 2019)은 하나의 흥미로운 구체적 사례를 제시해주고 있다고 생각된다. 이 영화에 관해 일간지 <아사히신문>에 실린 비평가 테루오카 소조의 영화평에는 <한국의 신예에게 보이는 오즈의 모습>이라는 제목이 붙어있다. 타국의 영화감독과 오즈와의 관계가 이렇게 전면적으로 내세워지는 것은 일본 언론에서 흔하지는 않은 일로, 허우 샤오시엔 정도가 선례라고 보여진다. 아마도 이런 평가의 뒷배경에는 윤 감독 본인이 자신의 영화에 영향을 끼친 감독으로서 오즈를 구체적으로 언급했다는 사실이 있을 것으로 생각된다. 학생 시절 오즈의 <안녕하세요>를 보고 “세대도, 시간도, 공간도 다르지만 영화로 이어진 친구를 만난 느낌이었다”는 발언은 2019년 부산영화제에 처음 상영될 때부터 언론을 통해 부각되고, 이어 로테르담 영화제를 거쳐 해외 각종 영화제에 이르면서, 허우, 고레에다, 에드워드 양 등의 이름이 함께 거론되면서, 이 영화를 이해하는 하나의 관점으로서 담론화된다. 이는 다시 일본으로 돌아와, 배급사에 의해 일본 관객의 이해를 위한 포인트로서 재언급 되고, 여기에 영향을 고리 중 하나인 고레에다와의 대담도 덧붙여지면서 한국을 출발해 세계를 돌아 일본으로 이어지는 <남매의 여름밤>의 트랜스내셔널한 정체성의 한 사이클이 완성되게 된다. 테루오카나 그 밖의 일본 관객들의 오즈 언급은, 이런 산업적, 담론적 측면에서 이미 마련된 장 안에서 이루어진 실천이라고도 볼 수 있을 것이다. 그런데 여기에는 이 영화를 ‘오즈적’이라고 받아들이는 관객들의 감각적 반응이라는 또 다른 층위의 설명 역시 필요하다. 테루오카는 <남매의 여름밤>이 오즈적인 이유로 인물이 화면 밖으로 나간 후 잠시 유지되는 무인숫의 여운이나 가족 영화라는 장르적 공통성이라는 지극히 관습적인 오즈 영화의 형식적 측면을 들고 있는데, 오히려 주목할 만한 부분은 그가 주인공 가족 모두가 짊어진 여러가지 “생생한 현실의 문제”들을 언급하고 있다는 사실이다. 이는 일반 관객들의 감상평들에서도 발견되는 점으로, 할아버지의 ‘집’과 그 곳에 존재하는 사물들 - 모기장, 미싱, 마당의 식물들, 계단 - 로부터 감지되는 일상의 기억에 대한 일본인들의 놀라운 공감의 이야기되는 한편, 이것이 단순한 노스텔지어에 그치지 않고, 본인이 겪었던 가족 문제 - 가령 어머니의 가출 - 에 대한 기억들로 이어져 나가고 있는 것이다. 한 감상평에 지적되듯이, “평범한 홈드라마 속에 꽤나 깊숙한 주제를 숨기고 있는 점에서 역시 거장 오즈 야스지로의 영향을 받았다고 할 수 있”을 것이다. 아마도 윤 감독 자신 역시, 본인이 속했던 일상의 삶과의 접점을 통해, 탈냉전기의 한국에서 냉전기에 나온 오즈 영화를 역사와 국가의 경계를 초월한 감각으로 이해할 수 있었던 것은 아닐까. 그러한 경험이 바탕이 되어 후일 한국의 영화로 만들어져 다시 일본의 관객들에게 비슷한 기억과 공감을 불러 일으킨다는 점이, 현재 오즈의 영화가 갖는 트랜스내셔널 시네마로서의 역할을 논할 수 있는 중요한 단초가 될 수 있다고 생각한다.

【코멘트】 트랜스내셔널 시네마로서의 오즈 야스지로: 스타일과 역사를 통한 ‘영향’의 네트워크

구혜원
동서대학교 산학협력단

주우정 선생님의 발표는 ‘가장 일본적인 감독’으로 칭해지는 오즈 야스지로의 영화가 ‘일본적’이라는 내셔널한 가치에 구속되지 않고, 오늘날에 이르기까지 어떻게 트랜스내셔널 시네마로서 기능해 왔는지/할 수 있는지에 대한 통찰을 보여주는 연구입니다.

저는 일본에서 오즈 연구를 하면서 몇 번 놀란 적이 있습니다. 먼저 일본에 축적되어있는 오즈 연구의 양적인 방대함에 놀랐고, 2010년대, 2020년대에도 매년 일본 국내외에서 활발하게 오즈 연구가 이루어지고 있다는 사실에 또 한 번 놀랐습니다. 저는 연구 테마상 비교적 과거에 형성된 담론들을 중심으로 연구를 진행했지만, 한편으로는 오즈 영화가 이토록 오랫동안 현재적인 것으로 존재할 수 있는 이유는 무엇인가에 대해 큰 의문 부호를 가지고 있었습니다. 오늘 주우정 선생님의 발표가 저의 풀리지 않은 의문이자 과제인 ‘현대 영화로서 오즈를 어떻게 위치시킬 것인가’에 대한 실마리를 제공해 주셔서 개인적으로도 감사하다는 말씀을 전하고 싶습니다.

올해는 오즈의 탄생 120주년인 동시에 서거 60주년이며, 오즈의 영화계 입문 100주년이기도 합니다. 이렇게 오랜 시간이 흘렀음에도 오즈는 일본이라는 경계를 넘어서 지금도 확장하고 있고, 이 연구는 이러한 사실을 여실히 보여주고 있습니다. 아시다시피 오즈는 어떤 문맥에 놓이느냐에 따라서 감독과 영화의 의미나 기능 같은 것들이 달라지는 것을 보여주는 대표적인 예라고 할 수 있습니다. 1950년대 중반 이후 일본의 젊은 영화인들에게 오즈는 무너뜨려야 하는 기성 영화의 상징이며 보수적이고 일본적인 감독으로 여겨졌지만, 1970년 대에는 서구의 담론에 의해 할리우드 영화의 모드와 대비되는 형식적으로 상당히 래디컬한 감독으로 탈바꿈하기도 합니다. 결국 오즈는 일본적 본질이라는 불변의 가치를 가진 감독이라기보다, 수용자들의 정치적인 입장과 그들이 놓여있는 역사적인 문맥에 따라 재맥락화되는 유동적인 존재라고 할 수 있을 것입니다. 그리고 주우정 선생님의 연구는 오즈가 여전히 세계 영화에 큰 영향을 미치며 다른 영화들의 트랜스내셔널한 정체성을 만들어내는 기제로 작동함으로써 오늘날에도 새로운 의미를 만들어가고 있음을 밝히고 있습니다.

이 연구에서는 먼저 오즈와 트랜스내셔널 시네마의 관계를 고찰하는 방식을 크게 두 가지로 나누고 있습니다. 첫 번째는 타키나미 유키(2019), 요나하 준(2011) 등의 연구에서 볼 수 있듯이 할리우드 영화나 중국과의 영향 관계를 갖고 있는 오즈 영화 그 자체의 트랜스내셔널리티이고, 두 번째는 이 연구의 테마인 오늘날 글로벌 시네마의 체계 안에서 오즈가 형성하고 있는 영향의 네트워크입니다. 어떤 감독을 ‘오즈적’이라고 평가하고 오즈와 그의 영향 관계를 논하고자 할 때, 흔히 스타일이나 형식에 나타나는 유사한 특징들을 이야기하게 됩니다. 하지만 이 연구는 허우샤오셴의 예에서 알 수 있듯이 형식적 유사성은 영향 관계의 인과성을 담보하지 못하며, 오히려 산업적, 역사적, 담론적 맥락이라는 중층적 층위에서 오즈가 현대의 감독/영화와 맺는 관계, 그리고 오늘날의 영화와 오즈의 영화를 연결 짓는 관객들의 감각/감수성이야말로 오즈를 현재적인 감독으로 자리하게 한다는 사실을 드러냅니다.

앞으로 산업적, 역사적, 담론적 차원이라는 영화의 외부적인 부분과 관객의 일반적인 영화 체험과 직결되는 감각적인 차원을 포괄적으로 고려하는 연구가 개개의 감독 및 작품 차원에서 이루어진다면, 트랜스내셔널 시네마로서 오즈 영화가 어떻게 기능하고 있는지가 보다 구체적이고 역동적으로 그려질 수

있을 거라고 기대합니다. 그리고 이렇게 다층적인 차원에서 형성되는 영향 관계는 오즈에 한정되지 않고, 다른 감독들 간의 관계 맺기에도 적용할 수 있다는 점에서 이 연구는 확장성 또한 지니고 있습니다. 예를 들어 <남매의 여름밤>을 보고 허우의 <동동의 여름방학>을 떠올리는 관객들이 많아서 윤단비는 그 제서야 이 영화를 보았다고 인터뷰한 적이 있습니다. 이 연구에서 <남매의 여름밤>을 오즈 영화와 연결하는 방식은 <남매의 여름밤>과 허우의 관계를 논하는데도 효과적인 것 같습니다.

마지막으로 이 연구에서 비교적 중요하지 않게 다루어지는 형식적 유사성에 대해서 이야기하고 싶습니다. 허우나 압바스 키아로스타미처럼 담론에서 오즈와 자신들을 비교하기 전에는 오즈 영화를 본 적 없었다거나, 빔 벤더스같이 오즈에 대한 존경을 표명하더라도 그의 영화에서 오즈 영화적인 형식을 발견하기 어렵다는 사실은 확실히 영향 관계가 단순히 형식적 유사성에 의거하지 않는다는 것을 나타냅니다. 그럼에도 불구하고 형식적 유사성은 관객들의 감각적 차원을 형성하는 중요한 요소 중 하나가 아닐까 하는 생각도 듭니다. 50밀리 표준렌즈로 정면을 바라보는 인물들을 로우 포지션으로 찍고, 기하학적인 구도를 만들고, 무인 샷을 삽입하는 등 오즈 영화를 형식적으로 모방하는 것은 그리 어려운 일이 아닐테지만, 이러한 형식을 구사한다고 해도 오즈 영화를 떠올리게 하는 것은 쉽지 않은 것 같습니다. 하지만 윤단비가 오즈나 일본 영화에 영향을 받았다는 사실을 모르고 <남매의 여름밤>을 보았을 때, 이 영화의 가족 영화라는 장르, 무인 샷, 그리고 개구쟁이 남자아이 캐릭터 등이 저에게 자연스럽게 오즈를 떠오르게 했습니다. 이 또한 선생님께서 말씀하신 ‘일상적 삶에 대한 천착’, 등장인물을 따라가기만 하는 것이 아니라 관객 자신의 삶과 맞닿아 있는 감각이 이 영화의 기초를 이루고 있었기 때문이라고 생각합니다. 그리고 이 점이 형식적 유사성을 통해 ‘오즈적’이라는 감각을 배가한다고 느꼈습니다. 이렇게 생각하면 관객이 오즈 영화를 다른 영화와 연결 짓는 감수성은 형식과도 긴밀하게 얽혀 있는 것 같은데, 이 점에 대해 선생님의 의견을 듣고 싶습니다.

두기봉, 밀키웨이 제작사, 그리고 포스트-1997 홍콩영화 정체성의 문제: 느와르 작가주의와 ‘중국화’(mainlandization) 사이에서

박은지
부산대학교 영화연구소

1. 서론

포스트-1997년 시대를 맞이한 홍콩 영화에서 가장 존재감 있는 기성세대의 감독 중 하나로 두기봉 감독을 떠올리는 것은 어렵지 않을 것이다. 중·홍 합작으로 제작되는 대작 블록버스터 영화들이 대세로 자리 잡은 중화권 영화에서 두기봉은 존재가 희미해져가는 홍콩 느와르의 맥을 계승하는 ‘느와르계의 대부’로 불린다. 지난 세기말부터 홍콩에 남아서 ‘중국화’(mainlandization)를 쉽게 허락하지 않는 대표적 토착장르로 간주되는 홍콩 느와르의 작품들을 고수해왔다는 점에서 볼 때, 그는 반환 이후 중국으로의 합병이라는 여정을 밟아온 영화계 기류 속에서도 홍콩의 지역적인 정체성을 줄곧 대변하는 주류 감독으로서 희소성을 지닌 인물이기도 하다.

1955년생으로서 그는 홍콩 뉴웨이브 1세대인 서극, 담가명, 허안화 등과 같이 쇼브라더스 산하의 TVB 방송국 연출부 출신으로 데뷔했다. 1980년에 감독으로 영화계 입문 이후 그는 50여 편의 연출작을 포함해 총 60여 편에 달하는 필모그래피를 연출자 겸 제작자로서 완성하였다. 경력 초기에서 전반부에 해당하는 1980년대 말에서 1990년대 중반까지 그는 <우견아랑>(All About Ah-Long, 1989), <천장지구>(A Moment of Romance, 1990), <지존무상 2>(Casino Raiders II, 1991), <동방삼협 1, 2>(The Heroic Trio I & II, 1992 & 1993) 등을 내놓으면서, 당시 홍콩 영화에서 대중성 갖춘 장르들을 고루 섭렵하며 흥행성과 작품성을 인정받는 감독으로 성장했다.

대체로 두기봉은 1997년 반환을 기점으로 한 시기부터 독자적인 스타일 미학과 독특하고 실존적인 느와르적인 세계관을 형상화하는 새로운 출발점을 보여줌으로써 상업영화 시스템 안에서 작가주의적인 성향을 추구하는 감독으로 영화계 담론에 회자되기 시작하였다. 그가 상업적 관습과 유행을 따르던 시기를 벗어나게 된 결정적인 시점은 1999년에 개봉된 <미션>(The Mission)으로 볼 수 있다. <미션>은 첫 홍콩 금상장(金像獎) 감독상을 안겨주며 동시에 프랑스 영화지 『포지티브』(Positif)의 표지를 장식해 그의 최초의 서구에서의 인터뷰 기사와 다뤄지면서 반향을 일으킨 바 있다. 이 영화는 절제되고 완벽하게 안무된 듯한 정적인 스타일, 그리고 개인주의적 영웅보다는 집단으로서의 정체성과 위기를 강조하는 세계관을 구사해냄으로써 두기봉 감독 특유의 인장이라고 할 새로운 수정주의적 느와르 영화로 전향하는 하나의 신호탄이 되어주었다.

이후 현재까지 두기봉은 작가적인 색채와 홍콩인으로서의 의식이 묻어나는 다작의 활동을 펼쳐음으로써 중국 반환 이후 침체에 빠진 “홍콩 영화의 재활성화라는 미션을 스스로 수행해 온”¹⁾ 감독으로 간주되어 왔다. 느와르 영화의 새로운 전성기를 열었다고 평가받는 작품들로 <PTU>(2004), <대사건>(Breaking News, 2005), <흑사회> 연작(Election I, II, 2005, 2006), <익사일>(Exiled, 2006),

1) Stephen Teo, *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, p. 118.

〈참새〉(Sparrow, 2008), 〈복수〉(Vengeance, 2009) 등이 2000년대에 걸쳐서 발표되었고, 2010년대 그가 연출하거나 총제작자로 지휘한 〈탈명금〉(Life Without Principle, 2011), 〈마약전쟁〉(Drug War, 2012), 〈트리비사〉(Trivisa, 2017), 〈칠중주: 홍콩 이야기〉(Septet: The Story of Hong Kong, 2022) 등이 있다. 그는 금상장 감독상을 세 차례 수상하였고 해당 부문 최다 노미네이션 기록을 보유한 감독이기도 하며, 1998년 〈암화〉(The Longest Nite)의 첫 수상 이후로 2000년대에 홍콩비평가협회의 감독상을 독식하다시피 하면서 포스트-반환 시대의 가장 주목받는 감독으로 부상하게 되었다. 칸 영화제 경쟁 부문에 오르고 베니스 및 베를린 영화제 본상에 정기적으로 후보로 초청받는 등 그는 서구에서 왕가위와 더불어 독보적인 홍콩 감독의 위상을 확보해오고 있기도 하다.

이로써 두기봉은 반환 이후 급격하게 침체를 맞이한 홍콩 영화문화의 장에서 ‘홍콩성’ 혹은 홍콩적인 것의 수호자로 간주되어온 측면이 강하게 드러나며, 여기에는 그가 설립한 밀키웨이 이미지(Milkyway Image, 銀河映像) 영화제작사가 결정적인 역할을 하고 있다. 밀키웨이 이미지는 홍콩의 중국 귀환을 목전에 둔 시점이던 1996년에 두기봉이 동료인 위가휘와 함께 공동으로 창립한 독립 영화제작사이다. 당시 홍콩 영화인들이 불안한 정국을 앞두고 해외 이주나 도피성 변화를 도모하는 움직임이 지배적이던 상황 속에서 그는 새로운 제작기반을 홍콩에 창출하는 선택을 단행하였던 셈이다. “밀키웨이 제작사의 지속가능성 유지를 위해 상업적인 영화를 만들고, 이를 통해 창출한 수익으로는 내가 만들고 싶은 영화를 만든다”고 스스로 언급해왔던 데서 보듯, 밀키웨이 설립 이후로 두기봉이 중국 대륙시장보다는 홍콩의 로컬 관객이나 홍콩 영화의 시네필을 위한 영화들을 지속적으로 만들어왔다는 점에서 다소 희귀한 감독이라는 것은 부인하기 힘들다.

이 글에서는 두기봉을 작가주의적인 느와르 영화의 스타일리스트이면서 동시에 홍콩의 굴곡과 변천에 따르는 시대적 분위기를 포착해낸 동시대 감독으로서 바라보고자 한다. 이러한 그의 작가적인 정체성의 문제는 크게 두 가지 요소와 연관지어 고찰될 수 있다. 첫째, 두기봉이 일구어온 필모그래피의 다기한 요소들은 밀키웨이 제작사와의 연관성 속에서 존재한다는 점이다. 밀키웨이는 대형 스튜디오시스템과 스타시스템이 지배하는 홍콩 상업영화계에 대항하려는 의도가 주요한 요인으로 작용했으며, 두기봉이 그 하나의 타개책이자 스스로 염원하던 독창적이고 창조적인 영화 만들기에 대한 갈증에서 탄생시킨 영화사이다. 하지만 그렇다고 두기봉의 작품세계는 작가적 느와르물만 존재하는 것은 결코 아니며, 밀키웨이 이후의 그에게는 대중적이고 상업적 지향의 로맨스와 코미디가 공존하는 것 또한 사실이다. 이는 그가 상업적인 영화와 작가주의적 영화라는 상이한 두 경향 사이에서 어떻게 줄다리키하면서 제작사를 유지해오고 있는지, 그리고 그 과정에서 어떠한 방식으로 작가적 정체성을 이어나가는지 들여다 볼 수 있는 흥미로운 사례를 제공한다고 보인다.

둘째로는, 그가 이끄는 밀키웨이 제작사의 행보는 반환 이후 침체에 접어든 홍콩 영화의 정체성 속에 위치시켜야 할 필요도 제기된다. 특히 ‘중국화’(mainlandization)되면서 변화하는 홍콩의 풍경은 그러한 홍콩과 중국을 다루는 영화 속 재현의 방식에서도 드러나지만, 밀키웨이가 중·홍 합작영화 제작에 실질적으로 뛰어든 2010년대 이후로는 현실 정치적인 맥락에서 자유로울 수 없는 방식으로 보다 노골적으로 드러나고 있는 중이다. 말하자면, 중국 광전총국의 엄격한 심의를 통과하면서도 두기봉의 느와르 작가주의가 그 스타일이나 메시지의 미학적, 사회적 반경을 (어떻게) 최소한으로 훼손하면서 지속가능할 것인가의 문제는 합작을 둘러싼 주요한 관건이 되어온 것이다. 이처럼 포스트-반환 시대에 두기봉과 밀키웨이가 일구어온 작품세계는 홍콩영화가 중국 본토 시장을 어떻게 돌파하는지 보여주는 전략의 예, 그리고 그 한편으로는 홍콩 영화제작사와 중국의 검열당국 사이에 발생하는 이해충돌과 협상의 실재라고 하는 두 가지 사이에서 진동하고 있음을 보여준다.

2. 포스트-1997 홍콩영화, 그리고 두기봉 감독의 상징성

홍콩은 1970년대부터 지난 세기말까지 가장 활기찬 상업 영화 산업을 보유한 국가 중 하나였다. 광범위한 중국어권 및 화교권과 더불어 동남아시아와 한국이 그 주요한 배급 시장의 역할을 자처했고, 홍콩의 영화계는 세계 2위의 수출국으로 자리매김하며 ‘동방의 할리우드’로서 위상을 지니게 되었다.²⁾ 쇼브라더스와 전무와 같은 제작사가 대형 스튜디오 시스템을 도입함으로써 산업적 기틀이 마련된 이후로 골든하베스트, 신예성(시네마시티) 등 영화사들이 외주제작 시스템과 독립제작 시스템을 각기 거치면서 성장세를 일구어왔다.³⁾ 고도로 엔터테인먼트 산업화된 시스템 속에서 강한 흡입력을 지닌 특정 배우나 감독이 스타성 또는 작가성을 내세우며 성공적인 티켓 파워를 형성하게 되었고, 이들이 자체적으로 브랜드 가치를 발산하게 되었다는 점은 홍콩의 영화 중심지로의 부상에 기여해왔다. 이러한 특유한 흐름이 이소룡, 성룡, 오우삼, 주성치, 왕가위 등 일일이 호명하기 힘든 많은 핵심적인 영화인들의 작품 세계를 통해 이어져 왔다는 것은 주지의 사실이다.

하지만 홍콩 영화는 1997년 중국으로의 반환을 기점으로 그 전후에 걸쳐 침체기에 접어들기 시작하며 ‘화려한 시절’의 기억은 대체로 반환 이전의 과거에 귀속되는 것이 되었다. 이 시기 홍콩 영화계의 내리막길에는 영화 인력들의 해외 유출, 관객 취향의 변화, 대만 자본의 철회와 동남아 시장의 외면, 한류의 부상 등 지각변동이 구체적 요인으로 평가되지만, 아시아 외환위기와 사스(SARS)와 같은 정황들의 발발도 작용했다.⁴⁾ 보다 근원적으로는, 영국의 150여 년 통치에서 벗어나 사회주의 중국으로 향하는 포스트-1997년 시대의 미래 자체가 “진정한 탈식민이 될 것인지, 식민의 새로운 버전의 시작이 될 것인지”⁵⁾ 매우 불안한 전망에 놓이게 되었다. 이 자기정체성에 관한 질문에 대해 아크바 압바스, 스티븐 테오 같은 자국 비평가들은 당시의 수많은 홍콩 영화들이 시한부를 사는 “사라짐의 문화”(culture of disappearance)⁶⁾와 “세기말 숙명론”(fin-de-siècle fatalism)⁷⁾의 대변자 역할을 자처하고 있었음을 각기 말한 바 있다.

예정된 트라우마가 97년 반환으로 다가오면서 홍콩영화 제작의 둔화가 현실로 나타났지만, 그렇다고 이 시기 영화계에 불확실성에 대한 우려만 지배했던 것은 아니다. 연간 200편 이상이던 제작 편수가 1990년대 말이 되면서 100편 정도로 감소하고 홍콩 영화의 시장 점유율도 15-25% 남짓에 불과하게 되면서,⁸⁾ 홍콩 영화를 상징했던 다수 감독과 배우는 할리우드 진출을 시도하거나 중국과 합작을 통해 활로를 개척해나갔다. 특히 1978년 중국의 개혁개방 이후 중-홍 합작영화 제작의 경험은 이미 누적되어온 바 있었다. 비록 천안문 사태 등을 거치며 홍콩인들에게는 중국 정부에 대해 양가적 감정의 역사가 존재하여 왔지만, 이와는 별도로 일국양제 체제 속에서 광활한 미개척지였던 중국으로 가서 ‘대륙의 할리우드’ 될 것이라는 기대가 양립하고 있었던 것이다. 이에 대해 테오는 1997년에 출간된 자신의 저서 『홍콩 영화: 엑스트라 디멘션』에서 홍콩 영화가 “한 바퀴 큰 원을 그리며 중국과의 합병으로 되돌아오고 있다. 상하이 영화가 홍콩 영화를 낳았고, 홍콩 영화는 자신의 요람이자 ‘동방의 할리우드’의 원조였던 상하이를 품은 중국 영화에 다시 안기는 것”이라고 쓰고 있다.⁹⁾ 실제로 2003년 중국과 홍콩 간 경제권밀화협정(CEPA, Closer Economic Partnership Agreement) 체결은 홍콩영화가 중국 국적의 영화로 인정

2) 박희성, 『중국·홍콩·타이완 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013, xii쪽.

3) 종보현, 『홍콩영화 100년사』, 그린비, 2014. (홍콩 영화 제작사, 감독, 배우 등의 표기는 중국어 발음에 따른 표기보다 한국에서 더 익숙한 발음으로 표기한다.)

4) 종보현, 앞의 책.

5) 윤영도, 「홍콩 문화연구의 계보: 링난대학교 문화연구학과 사례를 중심으로」, 『중어중문학』 66, 2016, 271쪽.

6) Ackbar Abbas, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota, 1997, p. 7.

7) Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London: British Film Institute, 1997, p. 243.

8) 종보현, 위의 책, 766쪽.

9) Stephen Teo, op. cit., 1997, p. 254.

받을 수 있게 됨으로써 본격적으로 대륙 시장 진출의 돌파구를 열어주었다.

이에 먼저 베테랑 감독들인 서극, 진가신, 진가상 등은 북경으로 본거지를 옮기고 중국시장을 겨냥한 대작영화들의 제작에 투신함으로써 중국화 또는 대륙화의 첫 본격적 흐름을 형성했다. 오우삼의 경력이 개척한 할리우드 발자취를 따르고자 많은 홍콩의 장인 감독들이 미국으로 건너가서 주로 저예산 스릴러나 호러 영화를 찍다가 다시 본국으로 돌아왔고, 이들이 중국행에 적극적으로 뛰어들게 된 것이다. 관금붕이나 구예도 등 비슷한 세대 감독들도 홍콩과 중국을 오가며 연출을 이어나갔고, 성룡에 이어 미국에 진출했던 주윤발이 외유를 접고 광둥어가 아닌 보통화를 구사하며 <공자: 춘추전국시대>(2010)를 통해 중국행에 합류했다. 작가주의 성향이 짙은 감독들로는 왕가위가 표면적으로 중화주의를 표방하는 <일대 종사>(2013) 이후 지나치게 더딘 작업속도로 영화계 관심의 초점에서 다소 멀어졌다면, 허안화는 <황금 시대>(2014), <그날은 오리라>(2017) 등 중국대륙과의 동질적 정체성이 강조된 영화들 쪽으로 기울어진 작품 활동을 보여 왔다. 이렇듯 현재 홍콩 영화의 중국 본토 진출이 새로운 규범이 되는 것은 CEPA 이후로 부동의 사실이 되었다. 중국의 역사적 사실을 대서사로 펼쳐낸 대작영화 또는 <특수부대 전랑 2>(2017)의 성공에서 보듯 애국주의 성향의 블록버스터 영화들이 시진핑 시대가 원하는 홍색(紅色) 영화의 역할을 수행하고 있는 현실이다¹⁰⁾. 일견에서 홍콩 영화는 로컬적인 특수성으로서 “홍콩성이 상실”된 채 내부적으로는 텅 빈 기호처럼 “공동화”되어 간다는 우려가 제기되고, 이는 실제로 갈수록 강렬한 현실이 되고 있다.¹¹⁾ 그런가하면, 다른 한편에서는 영화계가 2014년의 우산혁명과 2019년 범죄인 인도법 반대시위와 2020년 홍콩 국가보안법 반대 시위를 맞이하면서 그에 대한 반동으로서 새롭게 강화된 젊은 감독들의 “뉴웨이브”적인 움직임이 보여주는 조짐들도 관측되고 있는 것이 사실이다.¹²⁾

이러한 포스트-1997년의 문화지정학적 기후에서 볼 때, 홍콩 영화적인 정체성을 다소 강건하리만치 이어가는 데 집중해온 감독으로서 두기봉이 간주되어 왔다는 점은 주목해 볼 만 하다. 두기봉은 희미해져 가던 홍콩 느와르의 분위기를 부활시킨 감독으로 주로 회자되어 왔지만, 실제로 그에게는 중화권 영화계의 대세적인 흐름에 저항하는 행보를 의식적으로 보여 온 측면도 발견된다. 그가 중국 바깥의 시장에서 인기를 잃어가면서도 갈수록 강세를 이루는 소위 애국주의적 대작 영화들의 제작으로부터 거리두기를 해음으로써 비교적 독보적인 입장을 유지하여 왔기 때문이다. 그의 대표작 <흑사회> 시리즈가 나온 2000년대 중반에 나란히 극찬을 받은 <무간도> 시리즈의 유위강 감독처럼, 대체로 홍콩 감독들이 커리어를 유지하기 위해서 중·홍 합작물의 주류를 이루며 중국정부의 지지를 받는 영화들과 보다 주체적인 입장을 지닌 작품들의 제작 사이를 오가는 것은 시장으로 존재하는 영화산업에서 더 이상 예외가 아닌 규범이 되어왔다.

그렇다면 이런 측면에서 볼 때 그는 중국과의 합병과 홍콩적인 정체성 사이에서 줄다리기를 해오며 작가적 주체성을 담보해내는 데 주목할 만한 성공을 거두어 온 감독으로 규정될 수 있다. 2011년부터는 두기봉도 <단신남녀>(Don't Go Breaking My Heart)를 기점으로 대륙과의 합작을 피하여 왔지만, <마약 전쟁>의 예에서 보듯 그는 작품 내부적으로 협상하는 한편으로 중국의 검열과 자의적인 잣대에 대해 공개적으로 목소리를 높여오기도 했다. <트리비사>는 중국 관리에 대한 부정적인 묘사 및 공동 감독 중 한 명인 구문걸이 반체제 영화로 낙인찍힌 <십년>(Ten Years, 2015)의 연출에 참여했다는 이유로 인해 합작 영화임에도 본토 상영이 불가하게 되어 홍콩에서만 개봉된 바 있다. 이러한 그에 대해 데이비드 보드웰은 “중국 시장의 지배와 제약에 노련하게 대처”하려는 시도와 더불어 “홍콩 범죄영화의 정체성을 재설계”하는 성취를 들어 평가해왔고,¹³⁾ 임대근도 그가 “여전히 홍콩을 떠나지 않고 있으며, 홍콩 영화가

10) 김성훈, 「중국판 애국영화 <특수부대 전랑2>의 엄청난 흥행이 말하는 것」, 『씨네21』 2017/12/11.

11) 윤영도, 「포스트 97 홍콩영화 금상장과 '뉴웨이브」, 『외국학연구』 50, 2019, 503쪽. 진성희, 「97년 후 홍콩영화의 좌절과 도전」, 『중국소설논총』 36, 2012, 203쪽.

12) 윤영도, 위의 논문, 2019, 513-517쪽. 김정구, 「적대와 연대: 홍콩 영화 <십년>(十年, 2015)과 지역 정체성의 (재)구성」, 『중국어문학지』 73, 2020, 214-215쪽.

13) David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Madison, Wisconsin:

침체를 거듭하는 시점에 새로운 영화 시스템을 구축한 뒤 홍콩적 방식으로 자신만의 홍콩 상상을 스크린 위로 쏟아내는” 감독이라고 바라본다.¹⁴⁾ 그의 영화가 “오래된 홍콩(old Hong Kong)이라는 홍콩의 정체성의 구성과도 긴밀히 관계하게 된다”¹⁵⁾고 보는 김정구의 관점에서도 두기봉을 일종의 홍콩(영화)적인 것의 수호자로서 보는 시선이 일관되게 유지되고 있다.

어쨌든 두기봉은 포스트-반환 시대에 가장 왕성한 창작시기를 맞이한 홍콩의 감독 중 하나임은 분명하다. (홍콩의 주류 감독답게 다작임을 감안해도) 1997년 이후 연출작이 총 41편에 달하며(전체 58편 중), 반환 이후 매년 평균 제작편수는 그 이전 시기보다 압도적으로 늘어났다. 이 시기는 그가 홍콩 로컬 관객의 취향 및 홍콩 영화 시네필의 취향을 겨냥하며 한편으론 반환 이후의 불안한 시대적 공기를 담아낸 느와르 작품들이 주를 차지한다는 점에서 그의 전기(1980년~반환 이전)와는 구분해서 살펴보아야 할 기간이기도 하다. 이러한 그의 포스트-1997 작품세계는 몇 가지 카테고리로 나누어 볼 수 있을 것이다. 우선, 그가 상업화된 관습을 벗어나 보다 정제되고 어두운 톤의 느와르 작가주의의 시작점이 되었다고 할 수 있는 <암화>, <미션>, <암전>, <더 히어로>(A Hero Never Dies) 등은 1998년/1999년 작품이었다. 이후로 그의 대표작이 된 <흑사회> 시리즈와 더불어 <PTU>, <익사일>, <대사건>, <용호방>(Throw Down, 2004), <매드 디텍티브>(Mad Detective, 2007) 등 연이은 수작 느와르들이 2000년대에 나오게 되었다. 이는 <탈명금>, <마약전쟁>, <트리비사>에 이르기까지 사회적 관심의 스킬러들이 집중적으로 제작되는 2010년대로 이어졌다. 홍콩에 대한 애정 어린 찬가로 만들어진 <참새>, <칠중주: 홍콩 이야기>(2022)까지 포함시켜 전체적으로 조망해본다면, 그의 작가주의적 전환과 성장은 반환 이후의 시기와 함께하여 왔음을 목격하게 된다.

3. 두기봉의 느와르 작가주의와 밀키웨이 제작사

1) ‘밀키웨이’ 브랜드의 탄생

두기봉이 포스트-반환 시대에 새로운 작가적 정체성을 직조해낸 주목할 만한 감독으로 부상하게 된 데는 영화제작사 밀키웨이 이미지(Milkyway Image, 銀河映像)가 결정적인 역할을 해왔다. 그는 오랜 동료이자 TVB 출신 각본가 겸 감독인 위가휘와 공동으로 1996년에 밀키웨이 제작사를 설립하였다. 이는 사실상 홍콩 탈출을 꿈꾸는 당대 침체된 분위기와는 정반대의 선택을 감행한 것이었는데, 당시 인터뷰는 그도 다른 영화인들처럼 홍콩을 떠나 할리우드와 같은 해외에서 영화를 만드는 선택을 두고 오랫동안 숙고해 왔었음을 보여준다.

내가 느끼는 것은 영화가 한 사람의 문화를 상징적으로 투영하는 것이란 사실이다. 해외에 나가서 만드는 영화는 나 자신의 문화적 맥락에서 만들 수 있는 것과 달라질 수밖에 없다. 나는 그러한 영화가 관객들에게 선명하게 느껴지거나 그다지 감동을 줄 거라고 생각하지 않는다. 오늘 그런 영화를 만들 기회가 내게 주어진다 하더라도, 그것은 내가 반드시 만들고 싶은 종류의 영화이기 보다는 상업적인 프로젝트가 되어야 할 테다. [이런] 상업화된 기업적 구조에서는 자신이 생각하는 영화가 아닌 다른 사람들이 생각하는, 즉 제작사를 위한, 영화가 무엇인지를 고려해야만 한다.¹⁶⁾

Irvington Way Institute Press, 2011, pp. 214-215.

14) 임대근, 「두기봉 영화의 홍콩 상상」, 『아시아영화연구』 2, 2, 2009, 216 & 221쪽.

15) 김정구, 위의 논문, 214-215쪽.

16) Michael Ingham, *Johnnie To Kei-Fung's PTU*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, pp. 141-142 (강조는 필자의 것임).

그의 밀키웨이 설립은 이처럼 홍콩의 로컬 문화의 토양을 이탈하지 않고서도 감독으로서 주체적이고 지속가능한 경력을 축조하고자 하는 열망이 그 주요한 동기로 작용했다. 게다가 여기에는 제작현실의 변화에 대한 촉구도 한 몫을 하고 있음을 볼 수 있다. 그간 그는 쇼브라더스 산하 TVB와 서극이 지휘한 신예성에서 연출경력을 쌓아오면서 “상업영화를 중시하는 풍토”와 스튜디오에 고용된 감독에게 창작적인 자율권이 존중되지 않는 현실에 대해 수차례 공개적으로 언급해온 바 있다.¹⁷⁾ 또한 그는 <심사관> 시리즈 제작과정에서 주성철과의 갈등에 관한 일화라든지, <우견아랑> 이후 당시 매년 십 수편까지 겹치기 출연하던 주윤발을 한 차례도 기용하지 않은 것으로 유명했다. 실제로 스타의 높은 개런티와 “스타 등살”에서 벗어난 영화 만들기에 대한 갈망은 곧 밀키웨이 탄생에 추동한 고민이기도 했다. “스타 중심의 영화를 만들 것인가, 아니면 나만의 스타일과 품격 있는 영화를 만들 것인가”라는 문제에 봉착하게 되었음을 고백할 정도로 그는 영화산업의 내부자로서 스타시스템에 대해 비판적인 태도를 취해 왔다.¹⁸⁾

따라서 새로운 밀키웨이라는 독립 제작사의 설립으로 이끈 직접적 요인은 대형 스튜디오시스템 및 스타시스템이라고 하는 감독의 작가성을 구속하는 두 가지에 대해 두기봉이 느꼈던 반감이나 염증에서 비롯되었음을 볼 수 있다. 초기부터 밀키웨이는 젊고 재능 있는 감독들을 발굴하여 데뷔시키는 플랫폼으로서 역할도 자처해왔는데, 제작사의 설립의도라고 할 “홍콩 영화가 위기를 맞이한 시점에 새로운 세대의 영화감독들을 조력한다”¹⁹⁾는 모토를 적극 실현해왔다. 두기봉과 위가휘가 주요한 감독 및 제작자로서 구심적으로 활동하는 가운데 유달지(<캘리포니아>, <암화>, <비상돌연>), 유내해(<천공의 눈>), 나영창(<기동부대: 경계>, <기동부대: 동포>), 정바오루이(<엑시던트>), 프랭크 후이, 구문걸, 비키 왕(<트리 비사>) 등이 밀키웨이가 배출한 후세대 감독들의 집단에 포함된다. 배우도 스타 기용을 억제하고 연기와 배우군단의 형성이 두드러졌다. 주된 페르소나라고 할 유청운을 비롯해 ‘두기봉 사단’으로 불리는 황추생, 임달화, 오진우, 임설 등은 밀키웨이 영화들에 다소 일정한 배역으로 반복하여 출연해오면서 초창기부터 협력한 배우들이다.

이러한 인력들이 일종의 공동 창작집단으로서 밀키웨이 제작사의 ‘브랜드 이미지’에 기여하면서, 밀키웨이는 두기봉의 지휘 아래 창립 이후 현재까지 65편에 달하는 제작 영화들이 다양성 속에서도 일관된 밀키웨이적인 색깔을 지니고 있도록 유지해왔음을 볼 수 있다. 말하자면 일종의 ‘제작사 작가주의’라고 볼 수 있는 하나의 영화적인 브랜드가 형성되어 왔다고 볼 수 있는 것이다. 그리하여 밀키웨이는 - 두기봉 스스로 강조하듯이 - “창조성에 대한 집념”이 기본이념이 되면서 “독창적이고 창조적인 시도를 위해, 그러니까 밀키웨이 스타일이라고 부를 만한 그 무엇을 위해” 탄생한 제작사라는 정체성을 지녀왔다고 할 것이다.²⁰⁾

2) 밀키웨이 초창기(1996~1999): ‘사회적 관심의 느와르’와 ‘미학적 느와르’의 탄생

그렇지만 밀키웨이 제작사의 탄생은 작가주의적인 동기만이 단일하게 작용한 것은 결코 아니며, 1997년 반환 시기를 전후로 홍콩 대형 제작사들의 이합집산이 일어난 것이 밀접한 배경이 되어 주었다. 쑨이의 저서 『밀키웨이 이미지: 글로벌 소비를 위한 홍콩 장르영화의 제작』은 당시 골든하베스트(Golden Harvest), 골든프린세스(Golden Princess) 등 기존 메이저 스튜디오들은 쇠퇴하는 반면에 새로운 자본의 유입이 미디어아시아(Media Asia), 차이나스타(China Star) 등 신생 대규모 제작사들의 형성을 목격

17) 주성철, 『두기봉: 부산이 만난 아시아영화의 거장들』, 본북스, 2015, 80쪽.

18) 주성철, 앞의 책, 82-83쪽.

19) Marie Jost, *The Rise of Johnnie To*, HKCinemagic.com, 2011, p. 5.

20) 주성철, 위의 책, 30쪽.

하는 상황이었다고 서술한다. 거대 자본의 제작사들 간 세대교체의 시기가 도래하는 중이었기에, 말하자면 이는 밀키웨이와 같은 독립 제작사에는 기회로 작용한 측면이 있었다.²¹⁾ 설립 직후 밀키웨이는 제작기 다른 대형 제작사들로부터 투자를 유치하여 초기 작품들의 제작에 착수할 수 있었다.

밀키웨이 초기작들은 1998년에 개봉한 <암화>, <비상돌연>, <더 히어로>, 그리고 1999년의 <미션>, <암전> 등이 대표적으로 주를 이루었다. <암화>와 <비상돌연>은 유달지가 감독을 맡았지만 이 작품들 모두 자신의 감독적 역량이 발휘된 것임을 추후 두기봉이 여러 차례 밝혔던 바 있다. 어두운 느와르 톤과 비극적인 세계관으로 점철된 분위기는 1990년대 말 홍콩 느와르의 관습에 다분히 귀속되지만, 잔혹하고 거친 이미지의 물밑으로는 대담할 정도로 생략적인 서사적 기법, 쇼트들의 분절과 충돌, 고도로 계산된 절도 있는 미장센 등 작가적인 인장이 된 두기봉의 독특한 영화 찍기 스타일이 윤곽을 드러냈다. 밀키웨이 이후 그의 영화세계는 새로워졌고 반환 이전 작품들인 <우견아랑>, <천장지구> 등의 흔적은 더 이상 찾기 힘들 정도로 변화하기 시작했다. 반영웅주의에 대한 낭만적 묘사나 로맨티시즘은 배제된 채로 - 코미디적 요소가 들어간 <암전>을 제외하고는 - 냉정하고 우울하며 때로는 염세적인 정서가 압도하면서, 이를 통해 홍콩인들의 심리가 반영되고 있었다.

대체로 밀키웨이의 작품세계가 보여주는 경향들은 매우 다면적이지만, 그 중 느와르의 형식을 빌려서 정치·사회적 메시지를 전달하는 특징이 두드러지는 데 주목해 볼 수 있다. 이런 경향은 사회적 관심의 느와르로 분류될 수 있으며, <암화> 같은 작품을 통해 밀키웨이 초창기부터 드러났다. <암화>는 반환을 은유한 상황들을 마카오로 공간적 배경을 옮겨서 한 편의 범죄 드라마로 변주하는 영화이다. 두 강력한 압축자 조직 사이에 기회주의자 역할로 떠밀리면서 양측을 오가다가 결국 뒷에 걸려 파멸하는 경찰을 그려냄으로써, 영화는 당시 영국과 중국 사이에 놓여있던 홍콩이 역사적으로 경험해 온 일종의 편집증적인 상태를 전달한다. 게다가 그 경찰이 억울하게 희생된 피해자가 아닌 부패하고 양가적인 인물로 재현된다는 것도 주목할 만한데, <암화>는 갓 지나온 반환이라는 사건을 돌아보는 징후적인 작품이었다. 이 암울한 영화는 미래를 확신하지 못하고 흔들리는 홍콩인들 자신에 대한 스케치로 읽히면서, 이후 홍콩에 대해 보다 적나라한 자기반성적인 시선을 투사하는 <후사회> 시리즈나 <탈명금>, <트리비사> 같은 작품들을 예견하고 있었다.

한편, 또 다른 주요한 경향으로는 가장 주목받은 초기작 <미션>에서 드러나듯이 느와르의 새로운 미학에 대한 추구를 들 수 있을 것이다. <미션>은 기존 느와르를 해체하는 새로운 형식미학을 시도하여 “신 홍콩 느와르”²²⁾, “구룡 느와르”²³⁾ 등으로 다양하게 호명되어 오면서 일찍이 시네필들에게 컬트 영화로 수용되었던 영화이다. 오우삼과 주윤발을 떠올리게 하는 홍콩 느와르의 전형적인 관습이 고독하고 개인주의적인 영웅을 앞세우면서 화려한 총격전으로 다소 비장하고 과잉된 스펙터클을 연출하는 데 있다고 한다면, <미션>은 한층 침착하고 차분해진 가운데 그룹의 집단적 정체성을 강조한다는 점에서 차별화를 보여주었다. 영화는 다섯 명의 보디가드들로 구성된 그룹이 마치 한 몸처럼 움직이게 되는 남성유대의 경지에 도달하는 과정을 보여줌으로써, 그들이 암흑가의 보스를 경호하는 프로페셔널리즘의 세계를 의도적으로 건조하고 미니멀한 스타일로 그려낸다. 영웅주의는 들어설 자리가 없는 냉정한 ‘미션’의 세계관, 다소 억제된 듯한 정적인 스타일(“동중정, 정중동”²⁴⁾)의 액션, 자로 잦 듯한 동선의 흠결 없는 미장센, 선악의 경계 혹은 피아 진영 구분의 모호함이나 덧없음 등은 이때부터 두기봉의 작가적인 느와르 미학의 인장으로 자리 잡기 시작했다. 이는 ‘협’을 강조하며 의리를 중시하는 풍조가 예전만큼 중요치 않거나 혹은 그것이 절대적이기 보다는 협상의 대상이 되는 경향을 보여주며, 한편으로는 정통 홍콩 느와르보다

21) Yi Sun, *Milkyway Image: Producing Hong Kong Film Genres for Global Consumption*, Singapore: Springer, 2021, p. 32.

22) 주성철, 위의 책, 33쪽.

23) Stephen Teo, op. cit., 2007, p. 12.

24) 임대근, 위의 논문, 216-217쪽

는 구로자와 아키라, 장피에르 멜빌 등의 영향을 전시하는 등, 이후 미학적 느와르의 탐색을 계승하는 <PTU>, <익사일>, <용호방>, <복수> 같은 영화들로 이어지고 있음을 볼 수 있다.

3) 밀키웨이 전성기(2000년대): 느와르 작가주의의 성숙, 그리고 중국과의 관계 재현

이러한 초기작들은 평단과 시네프일들에게 호평을 받았음에도 불구하고 사실상 흥행 성적은 좋지 못했고 결과적으로 밀키웨이에 심각한 부채를 초래했다. 독립 제작사로서 존립이 흔들리는 위기에서 밀키웨이는 하청 제작사로 전락하지 않으려면 생존전략이 필요한 상황을 마주했던 것이다.²⁵⁾ 이는 홍콩 영화계 전반에 걸친 불경기와도 무관치 않은 것이었고, 영화사의 수장인 두기봉으로 하여금 어둡고 우울한 느와르에 치중하던 노선을 급격하게 상업주의로 전환하게 만들었다. “우리의 올해(2000년도) 타겟은 흥행 성적 올리기이다. 관객이 만족해하는 것들, 시장에서 증명된 것들로 영화를 만들겠다. 사람들이 밀키웨이를 아직 이해 못하고 있는데... 우리가 해내려는 것을 대중에게 이해시키려면 아마도 시간이 필요한 것 같다”²⁶⁾는 그의 말은 밀키웨이와 같은 독립 영화사가 시장에서 살아남기 위해 처한 딜레마와 타협을 보여주는 지점이다.

따라서 2000년대부터 밀키웨이 제작사는 이른바 “투 트랙(two track) 제작시스템”으로 운영되어온 것으로 유명하다. 이는 상업적 영화들을 제작함으로써 작가적 영화들의 자금을 뒷받침하는 다소 독특한 제작노선을 의미하는데,²⁷⁾ 말하자면 상업적이고 오락성이 강화된 작품들과 작가주의적이고 개인적 성향이 짙은 영화들의 제작이 한 영화사 안에서 서로 별개의 트랙으로 병행되어 일어나는 구조이다. ‘상업영화 트랙’에 속하는 영화들은 로컬 대중관객을 우선으로 겨냥해 기획된다는 점에서 대체로 ‘작가영화 트랙’에 속하는 영화들이 해외영화제나 예술영화 담론을 통해 시네프일에게 소구되는 경향과는 구분되면서 대조를 보여준다.

여기서 흥미로운 것은 소위 ‘상업영화 트랙’의 작품들이 2000년대 전반에 걸쳐 홍콩을 넘어서 중국 대륙의 관객들에게 상당한 인기를 끌면서, 결과적으로는 2010년대 밀키웨이가 중국에 진출하게 되었을 때 중·홍 합작을 도모하는 데 첨병에 서는 대표적인 상품들이 된다는 사실이다. 이 상업영화 트랙에는 <니딩 유: 고남과녀>(Needing You..., 2000), <러브 온 다이어트>(Love on a Diet, 2001), <종무염>(Wu Yen, 2001), <억고령고신년재>(Fat Choi Spirit, 2002), <아좌안견도귀>(My Left Eyes Sees Ghosts, 2002), <백년호합>(Love for All Seasons, 2003) 등 위가휘와 공동으로 감독한 작품들이 해당되며, 일반적으로 장르로 보면 로맨틱 코미디, 코믹 사극, 가족용 설연휴 특선영화(하세편(賀歲片)) 등이 주를 이룬다. <니딩유>와 <러브 온 다이어트>의 연이은 막대한 흥행 성공 이후로 밀키웨이 특유의 원칙을 깨고 유덕화와 정수문 등의 스타파워를 적극 활용하는 등, 이 계열의 영화들은 홍콩의 도시공간을 배경으로 다소 황당무계한 남녀의 사랑을 소재로 다루는 경향이 두드러진다.

그렇기에 해당 작품들은 두기봉의 작가주의적 성향의 느와르물들과는 완전히 동떨어진 채로 “과연 동일인물의 연출자인지 의심이 갈 정도”²⁸⁾라는 평이 주어지는 것이 사실이지만, 실제로 이는 변화하는 시장의 논리와 이를 통해 중국 관객을 향한 구애라는 맥락 속에서 작동하고 있음을 바라볼 필요가 있다. <니딩 유>에서 중국 본토인들은 주인공 남녀를 난처하게 만드는 허세 가득한 중국 거래처 사장이나 요금을 속이는 택시기사 정도로 재현되고 있다면, <백년호합>에 와서는 홍콩의 바람둥이 자본가 남성이 사랑

25) 비교적 밝은 분위기에 코미디가 가미된 <암진>을 제외하고 1999년까지 제작된 초기작들은 대부분 손익 수익 면에서 적자였다. Yi Sun, op. cit., p. 32.

26) Marie Jost, op. cit., p. 8.

27) Marie Jost, op. cit., p. 7.

28) 주성철, 위의 책, 35쪽

에 빠지는 여주인공이 대륙출신으로서 인간적 순수함과 출중한 무술실력까지 전시하는 것이다. 남녀관계를 통해 중국과의 관계를 표면화시키며 관객들의 기호에 맞추는 전략을 취하고 있는 것인데, 이는 <단신 남녀> 시리즈(2011, 2012)에서 하나의 공식으로 자리 잡게 되었음을 볼 수 있다.

반면, 홍콩영화적인 정체성에 보다 충실한 것은 '작가영화 트랙'에 속하는 작품들로 볼 수 있는데, 일반적으로 중국시장과 호환되기 어려운 느와르 장르의 영화들이 주를 차지하여 왔다. 느와르 장르는 원래부터 중국으로의 수출을 쉽게 허락하지 않는 대표적 장르로 간주되어온 측면이 강했다고 할 수 있다. 경찰과 범죄자 사이에 정체성 교착이 일어나거나 이들 사이의 유대감이 단골 소재로 펼쳐지는 장르적인 특성상, 느와르 영화들은 중국 검열당국의 제약에 취약할 수밖에 없는 것이다. 게다가 태생적으로 법과 사회 시스템의 어두운 면을 부각시켜서 드러내는 등 명징한 권선징악으로 귀결되지 않는 느와르의 지배적인 서사 구조도 중국 시장에서의 개봉을 힘들게 만드는 요인이 되고 있다. 이처럼 중국화되는 영화계 장에서 환영받지 못하는 요인들과 더불어 자기복제적인 무분별 생산이라는 비판에 직면하게 되면서, 대체로 홍콩 느와르는 전성기인 1980년대와 1990년대와는 대조적으로 2000년대에 들어서며 제작이 둔화되면서 "홍콩 색채를 잃어버렸다"고 평가되어 온 것이 사실이다.²⁹⁾ 소위 '정통' 홍콩 느와르로 분류될 수 있는 영화들은 양적으로 줄어들었을 뿐 아니라, <무간도>나 <흑사회> 시리즈의 예처럼 대표적인 느와르 작품들이 홍콩 버전과 중국 버전을 따로 촬영하는 경우가 다반사로 일어나게 되었던 것도 결과적으로 느와르의 질을 저하시키는데 기여했다. 이는 질적으로도 검열기준을 충족시키기 위한 타협이나 자기검열이 작용하도록 만듦으로써 외적 요인들이 느와르적인 서사나 스타일 면에 영향을 끼치지 않을 수 없었기 때문이다.

따라서 2000년대에 걸쳐서 두기봉이 느와르 작가주의를 한층 성숙한 단계로 추구하면서 <PTU>, <용호방>, <익사일>, <복수>, <대사건>, <흑사회>, <흑사회 2> 등의 수작들을 연달아 내놓는 다산성의 시기를 일구어낸 것은 감독 자신이나 밀키웨이의 성취로도 귀속되지만, 보다 넓게는 존립이 희미해져 가는 홍콩 느와르의 맥을 포스트-반환 시대에 여전히 계승하고 있다는 측면에서도 의의를 가지는 것이었다. 이러한 두기봉의 느와르 영화들은 2000년대 이후로 특히 왕가위나 프루트 첸 이후 홍콩영화를 대표해 줄 작가의 발굴에 목말랐던 서구 영화제 회로를 통해 적극적으로 수용되어 왔다. 2000년에 베를린영화제가 초기작 세 편을 처음으로 상영하였고, 이후 2005년 칸영화제 경쟁부문 <흑사회>의 초청은 두기봉을 작가 감독의 반열에 본격적으로 올려놓았다. 2006년 <익사일>이 베니스영화제 경쟁부문 및 <흑사회 2>는 칸영화제 비경쟁부문, 2008년 <참새>가 베를린영화제 경쟁부문에 올랐으며, 2009년 <복수>는 그의 칸영화제 경쟁부문 두 번째 초청작이었다. 이처럼 두기봉 스스로 "개인적인 영화들"³⁰⁾이라고 부르는 느와르 작품들의 연이은 비평적인 성공은 그가 시장의 흥행이나 중국화되는 영화산업의 압박을 비껴나서 작가적인 의지대로 작품 활동을 유지해왔기에 가능할 수 있었고, 이는 상술했듯이 '상업영화 트랙'의 작품들이 박스오피스에서 거둔 활약이 뒷받침해준 덕분이었다.

이 시기의 두기봉의 느와르 영화들에는 세기말의 초기작들에서 발화된 '사회적 관심의 느와르'와 '미학적 느와르'의 경향이 2000년대에도 이어져 오면서 심화되고 있음을 볼 수 있다. <PTU>는 임무를 처리하는 경찰기동부대 집단의 프로페셔널리즘을 고도로 형식화된 스타일로 그려내고 있다는 점에서 <미션>을 연상시킨다. 승진심사를 앞둔 경찰이 총을 도난당하고 그것을 되찾기 위해 경찰기동부대가 암흑가 조직과 얽혀드는 한 편의 경찰극으로서 <PTU>는 두기봉이 추구해 온 '미학적 느와르'의 인장이라고 할 요소들로 점철되어 있다. 마치 시한폭탄처럼 영화의 마지막 순간에 터지는 '정중동 동중정'의 총격전, 복수의 주인공들이 놓인 공간의 활용을 극대화하는 와이드스크린 미장센, 이를 통해 펼쳐지는 개인적 영웅보다는 집단의 생존과 운명에 방점이 놓이는 세계관 등은 이 영화에서 극대화되면서 이후 <용호방>, <익

29) Yiu-Wai Chu, "Johnnie To's "Northern Expedition: from Milkyway Image to Drug War," *Inter-Asia Cultural Studies* 16. 2, 2015, p. 197.

30) Stephen Teo, op. cit., 2007, p. 145.

사일), <참새>, <복수> 같은 작품들에서 줄곧 변주되고 있다.³¹⁾ 형제애를 ‘쿨’의 상징으로서 강조하지만 한편으론 의리 혹은 조직에의 충성이라는 전통적 (혹은 전통적 느와르의) 가치가 개인의 생존이나 집단의 화합에 반드시 절대 선이 아님을 보여주는 것은 <익사일>, <복수> 등에서 특히 두드러지는데, 사실상 군상의 죽음으로 끝맺는 이 영화들은 <익사일>의 마지막 포토부스 사진에서 겁에 질린 듯 웃고 있는 다섯 주인공들처럼 폭력이 봉착하는 세계의 위기에 더 가깝게 성찰적으로 다가가고 있었다.

‘사회적 관심의 느와르’라고 할 수 있는 가장 대표적인 2000년대 작품으로는 <대사건>과 <흑사회> 시리즈를 들 수 있다. <대사건>이 홍콩 경찰에 대한 비판적이고 회색의 묘사와 함께 그들과 수법 면에서 등가를 이루는 대륙 출신의 도둑 일당이라는 범죄자 조직을 묘사함으로써 집단으로서 자기보호를 일삼는 두 그룹이 서로 연결되어 있는 것임을 보여주었다면, <흑사회> 시리즈는 보다 직접적이고 정면 돌격적인 시선으로 현실정치를 끌고 들어온다. 중국으로의 반환 10주년을 맞아 제작된 <흑사회> 시리즈는 홍콩 삼합회의 새로운 우두머리를 선출하는 과정을 통해 반환 후 홍콩의 사회가 어떻게 변하고 있는지를 진지하게 묻고 있는 영화이다. 조직에서 조금이라도 권력을 가진 일원들이라면 보스의 자리를 쟁취하고자 저마다 선거 운동을 벌이는데, 이 과정에서 이들은 제각기 누군가와 연합하고는 가차 없이 배신당하는 과정을 되풀이하게 된다. <흑사회 2>의 마지막은 결국 이 조직원들 모두 거대한 하나의 계획에 의해 서로의 참여에 대해선 모르는 채로 각기 조종당하고 있었고, 그 배후에는 홍콩은 안정이 우선이라고 믿는 중국 공안 관리의 삼합회에 대한 장악 의도가 자리하고 있었음이 밝혀진다.

‘총격전이 나오지 않는’ 느와르 영화로 인상을 남긴 <흑사회> 시리즈는 중국 정부의 관료와 삼합회의 공모적인 관계를 묘사함으로써 두기봉이 중국 검열당국으로부터 배재당하는 위험을 무릅쓰기도 했던 영화이다. 삼합회가 그들의 지도자를 선출하려는 사실은 “반환 후 홍콩이 민주주의를 유지할 거라는 중국의 약속과는 달리 보편적 투표권을 통해 지도자를 선출할 수 없는 홍콩의 처지에 대한 방어적인 언급”³²⁾이라는 리뷰는 영화가 나온 2000년대 중반의 당시보다 오히려 행정장관 직선제 요구, 송환법 및 국가안전법 반대 등으로 진통을 겪어온 동시대 홍콩의 상황을 중첩시키게 하는 대목이기도 하다. 이러한 영화의 당시로서는 미래를 꿰뚫어 본 통찰력은 “오수삼, 서극 등과 달리 두기봉이 결코 홍콩을 떠나지 않았던 감독이기에 가능한 일이다”라는 평가를 받아왔다.³³⁾ 한편으로는 <흑사회>의 걸은 민주적인 선거로 보스를 뽑는 조직에서 내부 규칙으로 자리 잡은 부패와 부조리에 대한 묘사는 홍콩인들 자신의 정체성에 대한 자기반영적 성찰을 보여주고 있다. 일국양제 체제의 약속이 무너지고 중국과의 관계 속에서 변화가 생각보다 빠르고 강력하게 진행되고 있는 상황을 마주하면서, 영화는 홍콩인들이 흔들리고 있으며 이로 인해 중국에 대한 비판과 두려움이 동시에 존재하는 시대의 무드를 적확하게 응시해내고 있었다.

4) 밀키웨이의 중국 진출 시기(2010년대 이후): 작가주의와 ‘중국화’ 경향 사이에서

이러한 두기봉이 2000년대에 응했던 인터뷰들을 보면 중국 합작영화나 중국 진출에 대해 회의적이거나 그다지 내키지 않는 입장을 표명하는 것을 볼 수 있다.³⁴⁾ 하지만 중국과 홍콩의 경계를 구분하는 것이 더 이상 어려울 만큼 합작이 활발해지고 중국 영화시장의 성장이 상대적으로 규모가 작은 홍콩 로컬 시장을 겨냥한 영화제작을 어렵게 하면서 2010년부터는 그도 밀키웨이 제작사를 앞세워 대륙으로 진출하게 되었다. 밀키웨이 제작사 영화들은 이미 2003년부터 홍콩과 중국에 개봉되어 왔고 2007년도 이후로는 로맨틱 코미디물 위주로 중국에서 거두는 수익이 홍콩의 로컬 수익을 넘어서기 시작한 바 있었다.

31) <참새>에서 대단원의 액션신은 사실상 우산이 등장하지만, 이는 총을 대체하는 유사 총격전 장면으로 볼 수 있다.

32) Stephen Teo, op. cit., 2007, p. 180.

33) 주성철, 위의 책, 37쪽.

34) 주성철, 테오, PTU 등

중국의 하이룬 미디어 그룹이 영화제작을 위한 자회사로서 하이룬 영화사를 2010년에 설립했을 때, 밀키웨이는 하이룬 영화사와 독점적인 파트너십을 맺으면서 양국 간 합작영화 제작에 적극적으로 뛰어들게 되었다.³⁵⁾

이렇게 탄생한 밀키웨이의 첫 중·홍 합작영화 제작의 결실인 <단신남녀>는 두기봉과 위가휘가 공동으로 연출해온 ‘남녀’ 시리즈의 연장선상에 있는 로맨스 작품이었다. 중국에서 이 영화는 ‘밀키웨이 브랜드’가 대륙 관객을 대상으로 상륙하는 합작영화의 시작점으로서 하이룬 영화사에 의해 활발하게 홍보되었다. <단신남녀>와 속편 <단신남녀 2>가 대륙에서 거둔 흥행 성적은 밀키웨이 역사상 가장 큰 수익(각 9500만 위안, 1억 9800만 위안)을 가져다주면서³⁶⁾ 중국 시장의 반응을 살피던 두기봉에게 자신감을 심어주었고, 또 다른 한 편의 중·홍 합작영화인 <마약전쟁>이 탄생하는 배경이 되었다.

<마약전쟁>은 하드보일드한 느와르 영화로 제작되었다는 점에서 <단신남녀> 연작과 같은 합작영화와는 궤를 달리하는 사건이었다. 느와르는 일반적으로 중국 본토와의 호환이 어려운 홍콩만의 대표적인 토착 장르로 간주되어왔을 뿐 아니라 두기봉에게는 ‘투 트랙’ 제작시스템으로 뒷받침하면서까지 지켜온 고유한 작가적인 영토에 다름 아니었기에, <마약전쟁>은 이 사실만으로도 화제를 집중시켰다. 말하자면, <마약전쟁>은 “밀키웨이가 상징하는 홍콩적인 [느와르] 색채의 ‘번역할 수 없음’(untranslatability)”이 어떻게 중국 국경을 넘을 것인가에 대해 일종의 테스트와 같은 역할이 부여된 영화였던 것이다.³⁷⁾ 따라서 중국 광전총국의 엄격한 심의를 통과하면서도 두기봉의 느와르 작가주의가 그 스타일이나 메시지의 미학적, 사회적 수준을 훼손하지 않은 채 지속가능할 것인가의 문제는 합작을 둘러싼 주요한 관건이었다.³⁸⁾ 두기봉과 위가휘는 기획단계에서부터 철저한 사전조사를 실시하면서 그간 축적된 합작영화들의 제작으로 터득한 경험적 기준들을 토대로 삼았고, <마약전쟁>이 광전총국의 심사를 통과하거나 호불호를 우회할 수 있는 방법들을 최대한 강구하는 방향으로 제작되었음을 밝힌 바 있다.³⁹⁾

중국에서 율로케이션으로 촬영된 <마약전쟁>은 대륙의 지역성을 전시하는 광활한 풍경을 배경으로 펼쳐지는 경찰 조직과 마약 범죄조직 사이의 추격전을 다룬다. 여기서 영화는 선악의 모호한 경계, 그리고 이와 연관되는 경찰과 범죄자 간 정체성의 착종이라고 하는 느와르적인 요소의 하나를 애초에 포기하는 선택을 감행하고 있다. 대신 중국 공안은 범죄의 일망타진 외엔 아무 사심이 끼어 들 틈이 없는 일목적인 추격자로서 묘사되고, 반면에 마약단의 보스와 조직원은 모두 홍콩인들 일색으로서 돈과 각자도생만을 추구하는 인물로 그려진다. 따라서 영화의 대부분은 양측 진영이 서로를 쫓고 쫓기며 무너뜨리는 격정적인 과정이 차지하지만, 마약단 보스가 독약 주사를 맞고 사형에 처해지는 결말은 권선징악으로 끝이 나는 것이다. 이처럼 <마약전쟁>에서 두기봉이 시도한 느와르의 해체적 변용은 정의로운 경찰과 악인 범죄자라는 프레임을 겉으로는 명징하게 과시하지만, 그것을 극한으로 밀어 붙이면서 오히려 전제주의적이고 무시무시한 중국 공안과 자본주의적이고 이기적인 홍콩인들이라는 이분법적인 묘사를 구현하고 있는 측면을 드러낸다. 게다가 이러한 선악구도의 물밑으로 사실상 <마약전쟁>에서는 나약하더라도 인간적인 묘사로 형상화 된 홍콩인들에 암묵적으로 동화하게 만드는 전략을 취하면서, 한편으로는 두기봉 자신의 스타일리시한 느와르 미학들이 기법이나 미장센 측면에서 발휘되면서 영화의 정체성을 구성할 여지를 만들어내고 있는 것이다.

35) Yi Sun, op. cit., p. 37.

36) Yi Sun, op. cit., p. 55.

37) Yiu-Wai Chu, op. cit., p. 201.

38) “<마약전쟁>은 (...) 중국 공안이 주인공인 마약 소탕 이야기가 검열을 통과하기 위해 거쳐야 하는 제한을 모두 지키고 있고 메시지도 그 정도면 선명한 편인데, 그럼에도 불구하고 영화는 메시지를 전달하는 것보다는 적극적인 스타일의 실험에 더 관심이 있는 것처럼 보인다. 제한을 적극적으로 받아들이고 공공연한 메시지도 끝에 달았지만 거기에 끌려가지는 않는다.” (듀나, 「<독전>이 두기봉의 <마약전쟁>과 비교해 창의적인가?」, 『씨네21』 2018/6/7.)

39) Gary Bettinson, "Co-production, Censorship, and Chinese Democracy: An interview with Johnnie To," *Cineaste* 42. 4, 2017, pp. 25-27.

하지만 이후 밀키웨이에서 느와르로서 제작된 두 번째 중·홍 합작영화는 <트리비사>인데, 이 영화는 중국인 관료에 대한 부정적인 묘사로 인해 중국의 대륙 내 상영금지 조치를 받게 되었다. <트리비사>의 상영금지 조치는 한편으론 중국에 대한 대표적인 반체제 영화로 간주된 <십년>(2015)의 파장으로 볼 수 있었다. <10년>은 홍콩의 중국화로 인해 홍콩인들에게 다쳐올 암울한 미래를 전망하는 내용의 옴니버스 영화인데, <트리비사>를 연출한 공동 감독들 중 한 명인 구문걸은 <십년>의 연출에 참여했다는 이유로 블랙리스트에 올라 있는 감독이었다.⁴⁰⁾ 작품 내부에 한정하여 바라본다면, <트리비사>는 2011년에 나온 <탈명금>과 마찬가지로 밀키웨이의 ‘사회적 관심의 느와르’를 2010년대에까지 계승하고 있는 영화들로 바라볼 수 있다. 실제로 두 작품은 홍콩 현대사에서 1997년이란 시점을 중추적인 자기반성의 지점으로 되돌아보려는 시도를 보인 범죄드라마라는 공통점을 가진다. <탈명금>은 아시아 외환위기로 패닉에 빠진 당시 홍콩인들의 정신적 혼란에 대한 초상을 그려낸 작품이었고, <트리비사>는 7월 1일 홍콩 반환식이 열리는 상징적인 하루로 돌아가서는 한때 홍콩의 언론에 오르내리던 세 명의 범죄자들이 반환 이후 어떻게 살아왔는지 추적한다. 특히 <트리비사>에서 문제로 부각된 장면들은 홍콩인 밀수업자에게 끊임없이 자신의 비위를 맞추길 요구하는 중국 관료를 재현함으로써 대륙 지역정부의 부패에 대한 적나라한 묘사를 포함하고 있었다.

밀키웨이가 세 명의 신인 감독들에게 연출기회를 주면서 두기봉이 기획·제작한 <트리비사>는 홍콩 반환식이라는 불편한 순간과 그 이후 홍콩에서 펼쳐진 일종의 두려움의 정서를 담아내면서 홍콩의 반환 20주년에 나온 작품이다. 더 이상 <마약전쟁> 같이 검열에 치밀하고 노련하게 대처하는 중·홍 합작 결과물은 아직 밀키웨이에서 나오지 않는 가운데, <트리비사>와 같은 역작에 내려진 상영제한 조치는 밀키웨이 영화들이 앞으로 중국화 흐름에 대해 어떠한 행보를 선택할지 예측하기 어렵게 만드는 지점이라고 할 것이다. 2017년 <트리비사>의 개봉과 상영금지 조치 이후 한 서구 매체와 가진 인터뷰에서 두기봉은 이에 대하여 매우 분명한 목소리를 높이고 있음을 볼 수 있다. 그는 중국 검열당국의 자의적인 기준들, 한편으로는 ‘중국화 된’ 영화들에 대하여 홍콩 로컬관객들이 느끼는 반감, 그렇다고 홍콩 로컬시장만을 겨냥한 채 영화를 제작한다면 분리주의자(separatist)로 간주될 수 있는 상황 등에 대해 토로하면서, “각 본을 쓰는 것이 자기검열이 동반된다는 점에서 홍콩 신문에 기사를 쓰는 것”과 비슷하다고 말한다.

“이 검열의 규칙이 중국의 정치적 상황에 좌우되면서 변한다는 것이 문제이다. 이 과정은 창조적인 것과는 거리가 멀다. 게다가 합작의 상황을 매우 불안정하게 만들고 있다. 이것이 중국에 있는 홍콩 감독들에게 닥쳐오는 엄청난 문제이다.”⁴¹⁾

5. 결론: <칠중주: 홍콩 이야기>

『두기봉: 부산이 만난 아시아영화의 거장들』의 저자인 주성철은 두기봉 감독에 대하여 “여전히 영화적 흥분이 넘치는 ‘명장면’을 만들어 내는 당대 몇 안 되는 감독 중 하나”라고 말한다. 이러한 그의 필모그래피 중에서도 <삼새>는 마치 홍콩에 대한 사랑고백처럼 연출되어 있다. 소매치기 조직의 노련한 두목이면서 오래된 블라이플렉스로 사진을 찍는 소소한 생활을 즐기는 인물의 이야기인데, 그의 뷰파인더 안에 잡히는 성완 지역의 풍경들은 - 감독 스스로 표현하듯이 - “없어졌거나 없어지고 있는 홍콩의 전통”⁴²⁾에 대한 하나의 영화적인 찬가를 구성한다.

40) 윤영도 위의 논문, 2012, 517쪽.

41) Gary Bettinson, op. cit., p. 26.

42) 주성철, 위의 책, 87쪽 (“두기봉의 ‘나의 인생, 나의 영화’: 오승욱 감독과의 대화” 중에서 발췌함).

여기에서 두기봉이 상업영화 트랙(로맨틱 코미디물)과 작가영화 트랙(정통 느와르물)의 어느 한쪽의 분류에도 속하지 않는 이른바 ‘제 3의 트랙’도 만들어왔다는 사실이 마지막으로 언급될 필요가 있을 것이다. 이러한 범주에는 주로 중국화에 대해 조용히 저항하면서 “지역 영화”⁴³⁾로서 홍콩영화의 정체성을 표방하는 작품들이 포함될 수 있다. 사라지는 홍콩에 대한 노스텔지어를 그려낸 영화들이 대표적으로 간주될 터인데, 해당 작품으로 <참새>와 더불어 <용호방>, <칠중주: 홍콩 이야기> 등을 꼽을 수 있다.

특히 2014년부터 제작되기 시작해 2022년 극장 개봉이 이루어진 <칠중주: 홍콩 이야기>는 또 다른 화제작 유니버스 영화 <십년>의 파장과 무관하지 않은 분위기 속에 두기봉이 제작자로 나서서 실현된 바 있다. <칠중주: 홍콩 이야기>는 홍콩 영화의 전성기를 구가했다고 간주되는 일곱 명의 감독들이 홍콩에 대한 애가로서 연출한 유니버스 영화이다. 흥금보, 안후이, 담가명, 원화평, 임영동, 서극, 그리고 두기봉 자신이 감독으로 참여했고, 홍콩 역사의 특정 순간들을 1950년대부터 2010년대까지 각기 10년 단위로 나누어 단편에 담아냈다. 1960년대 홍콩 초등학교의 일상적 풍경을 그려낸 2부 <교장 선생님>(안후이 연출), 1980년대 미국으로 가족이민을 앞둔 소녀가 첫사랑과 이별하는 과정을 다룬 3부 <밤은 부드러워>(담가명), 그리고 황비홍을 숭배하는 할아버지와 이민을 앞둔 소녀 사이의 세대 차이를 코믹하게 다루는 1990년대 일화인 4부 <귀향>(원화평) 등 전반적으로 <칠중주: 홍콩 이야기>는 더 이상 돌아올 수 없는 홍콩의 과거에 대한 추억과 애상으로 채워져 있다.

그 중 임영동이 연출한 6부 <길을 잃다>는 두기봉의 <참새>와 마찬가지로 홍콩의 사라져가는 도시공간에 대한 사진적인 이미지들을 전시함으로써 기억하는 행위의 중요성을 환기시킨다. 식민주의 과거를 재빨리 대체한 새로운 마천루들의 행렬 위로 ‘길을 잃다’라는 제목이 중첩되는 크레딧 장면은 감독이 홍콩의 미래에 대해 그리 낙관적이지 않음을 보여준다.⁴⁴⁾ 하지만 무엇보다 서늘한 메시지를 전달하는 단편은 서극의 7부 <깊은 대화>일 것이다. 정신병원에서 일어나는 의사와 환자 사이의 대화가 끝없는 이름 바꿔 부르기로 변질되는 상황에 대한 묘사가 영화의 주를 이루는데, 여기서 환자들/의사들은 스스로 안후이, 임영동, 서극 등 홍콩 유명 감독들의 이름으로 돌아가며 불리기를 자처한다. 이들이 의사는 정신 이상자이고 환자는 정상인인 한바탕 부조리극을 연출하는 가운데, 현재의 홍콩이 의사와 환자, 옳은 것과 그른 것이 분간되지 않는 정신병원과도 같다고 보는 영화적 시선이 드러난다. 홍콩의 2010년대 이후를 다루는 7부는 서극 감독이 반환 이후 홍콩과 중국을 가로지르며 스스로의 연출경력이 걸여온 길에 대해 자기분열적인 것으로 자가진단을 내리는 것은 아닌지 중의적인 해석의 여지를 의도적으로 던져주고 있다.

지금까지 이 글에서는 1997년 홍콩의 중국 반환 이후 두기봉이 일구어온 작품세계를 밀키웨이 제작사의 탄생 및 그 역사와 중첩시키며 살펴보고자 했다. 이를 통해 그의 작가주의적 정체성이 포스트-반환 시대에 홍콩영화의 변화하는 풍경 속에 어떻게 자리매김해왔는지 들여다보고자 하였다. 이러한 과정에는 상업적 영화들과 작가적 느와르 영화들의 경계로 나누어지는 “투 트랙” 시스템이라고 하는 밀키웨이의 전략, 그리고 홍콩 영화의 침체기 속에서 홍콩성의 상실과 ‘중국화’ 경향이라는 흐름을 맞이해 온 시대적인 배경이 복합적으로 작용하여 왔음을 고찰할 수 있었다. 특히 밀키웨이의 중국진출 모색을 위한 과정과 그 전략은 중국 당국의 검열 및 홍콩과 중국이라는 두 진영의 상이한 영화적 환경으로 인해 갈등과 타협의 선상에 놓여있으면서, 그와 동시에 정치사회적 파장에 민감하게 대응하고 있음을 볼 수 있었다. 이는 두기봉과 그의 제작사 밀키웨이의 추후 행보를 기대하면서도 쉽게 예측하기 어렵게 만드는 지점이기도 하다.

43) 김정구, 위의 논문, 233쪽, “이러한 영화들은 과거 홍콩 영화의 특징이었던 과장된 스펙터클에 대한 매혹을 단호히 거부하고 반환 이후 홍콩의 공간성과 그곳에서 살아가는 사람들에게 세심한 관심이 갖는다. [또한] 홍콩이라는 특정한 공간에서 형성된 홍콩의 도시 풍경과 홍콩의 주변부에 살아가는 평범한 도시민의 일상을 주목 하는 것을 특징으로 한다. 이는 잊고 있던 홍콩의 일상에 대한 향수이자 곧 홍콩의 정체성의 구성과도 긴밀히 관계하게 된다” (214쪽).

44) 이 유니버스 영화는 임영동(1955~2018) 감독의 유작으로 남아있다.

<참고 문헌>

단행본

- 박희성, 『중국·홍콩·타이완 영화』, 커뮤니케이션북스, 2013.
- 종보현, 『홍콩영화 100 년사』, 그린비, 2014.
- 주성철, 『두기봉: 부산이 만난 아시아영화의 거장들』, 본북스, 2015.
- Abbas, Ackbar, *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*, Minneapolis: University of Minnesota, 1997.
- Bordwell, David, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Madison, Wisconsin: Irvington Way Institute Press, 2011.
- Ingham, Michael, *Johnnie To Kei-Fung's PTU*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.
- Jost, Marie, *The Rise of Johnnie To*, HKCinemagic.com, 2011.
- Sun, Yi, *Milkyway Image: Producing Hong Kong Film Genres for Global Consumption*, Singapore: Springer, 2021.
- Teo, Stephen, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*, London: British Film Institute, 1997.
- Teo, Stephen, *Director in Action: Johnnie To and the Hong Kong Action Film*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

논문

- 김성훈, 「중국판 애국영화 <특수부대 전랑 2>의 엄청난 흥행이 말하는 것」, 『씨네 21』 2017/12/11.
- 김정구, 「적대와 연대: 홍콩 영화 <십년>(十年, 2015)과 지역 정체성의 (재)구성」, 『중국어문학지』 73, 2020, 211-240 쪽.
- 듀나, 「<독전>이 두기봉의 <마약전쟁>과 비교해 창의적인가? 」, 『씨네 21』 2018/6/7.
- 윤영도, 「홍콩 문화연구의 계보: 링난대학교 문화연구학과의 사례를 중심으로」, 『중어중문학』 66, 2016, 265-282 쪽.
- 윤영도, 「포스트 97 홍콩영화 금상장과 ‘뉴웨이브’」, 『외국학연구』 50, 2019, 493-522 쪽.
- 임대근, 「두기봉 영화의 홍콩 상상」, 『아시아영화연구』 2.2, 2009, 211-222 쪽.
- 진성희, 「97 년 후 홍콩영화의 좌절과 도전」, 『중국소설논총』 36, 2012, 193-210 쪽.
- Bettinson, Gary, "Co-production, Censorship, and Chinese Democracy: An interview with Johnnie To," *Cineaste* 42.4, 2017, pp. 25-27.
- Chu, Yiu-Wai, "Johnnie To's "Northern Expedition: from Milkyway Image to Drug War," *Inter-Asia Cultural Studies* 16.2, 2015, p. 197.

“두기봉, 밀키웨이 제작사, 그리고 포스트-1997 홍콩영화 정체성의 문제: 노와르 작가주의와 ‘중국화’(mainlandization) 사이에서” 에 대한 토론문

박희성
영화진흥위원회

상기 발제문은 1997년 홍콩의 중국 본토 반환 이후 홍콩에 주된 기반을 두고 활동하는 거의 유일한 작가주의 감독인 두기봉과 그가 이끄는 제작사 밀키웨이가 그간 취해온 전략과 제작해 온 영화에 대한 면밀한 분석을 통해 중국 본토-홍콩 간 트랜스/내셔널리티에 대한 여러 논의를 가능케 합니다.

2000년대 초반 해도 중국의 시장 규모는 홍콩에 비해 적었습니다. 그러다 2001년 중국이 WTO에 가입한 이후 중국 영화 시장은 급격히 성장하게 된 반면, 홍콩영화 산업은 하강하게 되었습니다. 2003년 중국-홍콩 간 CEPA 체결이 성사된 양측의 속내는, 중국의 경우 중국영화의 수준을 높이기 위해 홍콩영화인의 도움이 필요했던 것이고, 홍콩의 경우 중국 본토 시장 진출로 홍콩영화의 새로운 활로를 개척함과 동시에 이제 막 개방의 길로 접어든 중국 본토와 해외의 가교 역할을 통해 홍콩영화의 돌파구를 마련하고자 한 것이라고 볼 수 있습니다. 그러나 여러 원인으로 인해 홍콩영화인에 의해 만들어진 홍콩영화의 숫자는 날로 줄어들고 있는 상황입니다. 더불어 코로나19 등으로 인해 OTT의 영향력이 커지면서 미디어 간 경계, 국가 간 지역 간 경계는 날로 희미해져 가고 있는 상황에서 홍콩영화는 어떤 전략으로 생존해 나가며 자신의 가치를 지쳐나갈 수 있을지 귀추가 주목됩니다.

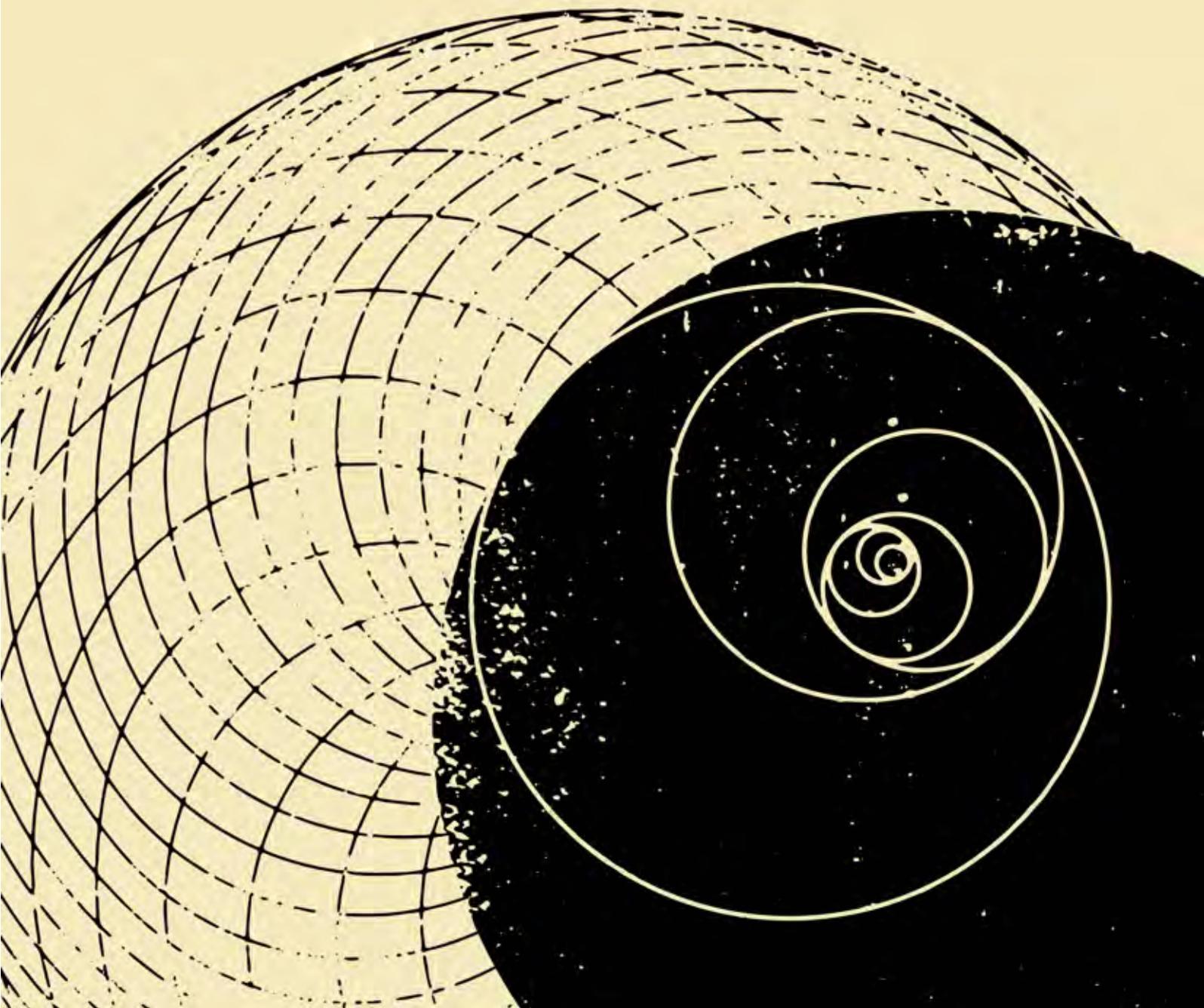
토론하고자 하는 내용은 다음과 같습니다.

첫째, 두기봉 감독이 작가주의를 고수하며 꾸준히 영화를 만들어왔는데, ‘중국화’(mainlandization)가 된 부분, 중국 본토로부터 영향을 받았다면 구체적으로 어떤 부분이라고 생각하시는지요. 발제문에는 검열의 영향으로 경찰과 범죄자 캐릭터가 선악 구분이 분명하다는 점을 꼽으셨는데 다른 부분은 없는지 그리고 검열 외에 다른 원인으로 생각되는 부분은 없으신지 궁금합니다.

둘째, 발제자가 생각하시는 ‘홍콩영화’의 정체성은 어떠한가, 향후 홍콩영화는 어떤 궤적을 그려나갈 수 있을지, 홍콩영화가 나아갈 방향과 한국, 일본, 중국 등이 자리한 동아시아 영화 내에서 홍콩영화는 어떤 트랜스/내셔널리티 전략을 취해야 할 지 의견이 궁금합니다.

제2부

동아시아 영화의 번역과 변용 : 역사, 장르, 산업



개혁개방 초기 중국영화의 일본재현 - 두 동아시아 사이에서 -

이호걸
부산대학교 영화연구소

이 글은 개혁개방 초기 중국 영화에서의 일본 재현의 양상을 살펴보고 그 의미를 논하기 위한 것이다. 구체적으로는 1978년에서 1993년 사이의 시기를 대상으로 한다.

1978년은 개혁개방으로의 전환이 시작된 ‘11기 3중전회’가 개최된 해이고, 1993년은 전년에 이뤄진 ‘14차 당대회’에서의 ‘사회주의 시장경제’의 공식 선언에 이어 장쩌민이 국가주석으로 선출된 해이다.¹⁾ 이 시기 동안 농민이 생산의 손익을 책임지는 제도와 같은 시장주의적 개혁, 선전 등 광둥성의 경제특구로 대표되는 대외개방이 이뤄졌다. 시민대중의 정치적 요구를 무참히 짓밟은 천안문 사태가 빚어졌던 한편, 지금까지 이어지는 중국경제의 고도성장이 시작된 시기이기도 하다.

개혁개방 초기는 중국과 일본이 전례 없이 가까운 관계를 유지했던 시기이기도 하다. 1972년 국교정상화에 이어 1978년에는 중일평화우호조약이 조인되었다. 그 해 덩샤오핑은 일본을 방문하여 주요 산업 시설들을 시찰했고 일본 측에 강력히 도움을 요청했다. 중국이 개혁개방 초기의 파트너로 일본을 선택했던 것인데, 일본이 이에 적극적으로 화답하면서 전례 없는 중·일 간 밀월관계가 형성되었고, 이는 개혁개방이 일정 궤도에 오르는 1990년대 중반까지 계속되었다.²⁾

이러한 상황은 중국인들의 일본에 대한 인상과 생각에 상당한 영향을 미쳤을 것으로 보인다. 일본과의 관계개선과 함께 1978년부터 중국 인민들에게 공개되기 시작한 일본의 대중문화가 폭발적인 반응을 얻고 일본 붐을 일으켰던 것에서 이는 단적으로 드러난다. 하지만 이는 1985년 일본 총리의 야스쿠니 신사 참배를 계기로 빚어진 격렬한 항일시위와 공존하는 것이기도 했다.³⁾ 일본에 대한 모순적으로 보이는 두 개의 태도가 병존했던 시기였다.

이러한 현상들에 대한 주목은 당시의 중국영화가 일본을 어떻게 재현했는지에 대한 질문으로 이어질 수 있다. 이 시기 동안 일본에 대해 매우 호의적인 태도를 담은 일련의 영화들이 제작되었던 것이 확인된다. 하지만 중일 전쟁의 역사적 기억이 영화를 통해 여전히 환기되고 있었던 것도 확인할 수 있다. 그리고 단순한 호의와 적대로 환원할 수 없는 복합적이고 모호한 태도를 담은 사례들도 확인된다.

논의 과정에서 여러 영화들을 살펴볼 것이지만, 그 중에서도 세 편의 영화에 주안점이 놓일 것이다. <향혼녀(香魂女)>(1993), <샤오우(沙鷗)>(1981), <붉은수수밭(紅高粱)>(1987)이 그것이다. 이 영화들은 각각 일본에 대한 선망, 경쟁, 적대 태도를 각각 중심으로 하고 있다. 이들은 개혁개방 초기의 중국인들이 일본에 대해 가지고 있었던 민족주의적 정념의 주요 흐름들에 해당되는 것으로 보인다.

이처럼 중일 밀월기 중국영화의 일본재현을 살펴보는 과정에서 그것의 문화사적 맥락과 의미에 대해서도 함께 고려하고자 한다. 20세기 동아시아가 연대와 적대라는 두 대조적인 관계 사이에 놓여 왔다면,

1) 각각 ‘중국공산당 제11기 중앙위원회 제3회 전체회의’, ‘중국공산당 제14차 전국대표회의’를 뜻한다.

2) 1978년 일본을 방문한 덩샤오핑은 신일본제철, 파나소닉, 닛산 자동차 등의 공장을 견학하고 신간선을 체험했다. 에즈라 보걸, 『중국과 일본』, 김규태 옮김, 2021, 401~408쪽; 2003년까지 일본의 대중국 엔 차관은 3조 엔에 달했고, 1979~1995년 동안 중국이 받은 외국정부 차관의 42%가 일본으로부터 온 것이었다. 모리 카츠코, 『중일관계』, 조진구 옮김, 리북, 2007, 117, 130, 132쪽.

3) 이 시위에서 외쳐졌던 구호 중에는 ‘일본의 경제침략 반대’도 있었다. 모리 카츠코, 141쪽.

1980년대는 확실히 연대의 기운이 지배했던 시기였다. ‘신냉전’으로 동아시아가 양단될 위기에 놓인 현재의 시점에서 그러한 역사로부터 무엇을 배울 수 있는지 질문할 것이다.

현대화에 대한 선망

〈향혼녀〉는 장애가 있는 아들을 가난한 마을 처녀와 결혼시키는 중년 여성의 이야기를 중심으로 한다. 참기름 사업으로 부유한 그녀는 무능한 남편에 만족하지 못하고 다른 남자를 몰래 만나는 한편, 돈으로 아들의 결혼을 성사시킨다. 하지만 아들의 결혼생활은 순탄치 않고 자신의 밀회도 계속 이어지지 못한다. 결국 주인공은 불행한 하루하루를 보내는 며느리의 고통에 공감하며 그녀에게 아들을 떠날 것을 권유한다.

완성도 높은 서사와 스타일에도 불구하고 〈향혼녀〉는 1980~90년대 중국영화사에서 비교적 흔히 볼 수 있는 유형으로 보인다. 가난하고 낙후되었지만 아름다운 향촌의 풍경, 전통과 우매의 모티프로서의 매매혼, 끝없이 이어지는 인습의 굴레라는 주제 등은 당시의 많은 중국영화들에서 볼 수 있는 익숙한 요소들이다. 하지만 당대의 사회경제적 변동과 날카롭게 매개되는 일부 대목들은 그저 간과하기에는 매우 의미심장하게 돋보인다.

이는 바로 그녀의 사업과 관련된 부분들이다. 그녀는 참기름 제조와 판매에 있어 매우 유능한 기술자이자 사업가이고 해외의 거래처와도 연결된다.⁴⁾ 그런데 그녀의 참기름을 현대적 제조, 유통 방식에 매개시켜줄 사업파트너는 다름 아닌 일본인 여성이다. 사업적 만남을 위해 주인공 일행이 대도시를 다녀오는 여정을 담은 시퀀스는 영화 전체에서 가장 밝은 분위기를 담고 있는 부분이고, 그래서 심지어 이질적으로 보일 정도다.



[그림 1] 〈향혼녀〉

세련된 의상과 매너의 일본인 사업가는 현대식 공장을 견학하고 온 그들을 맞아 일본 요리로 함께 식사를 나눈다. 일본인은 대도시의 호텔이 낯설어 주눅거리는 주인공을 『타임』지가 놓인 현대식 호텔 방으로 안내해서 스카프를 선물한다. 그리고 그녀는 이에 감동한다. (그림1) 이 시퀀스의 주된 정서를 한 마디로 요약한다면 그것은 ‘선망’일 것이다. 이는 시장, 풍요, 현대성 등에 대한 것이며, 일본에 대한 것이기도 하다.

이처럼 〈향혼녀〉는 1990년대 초 중국 향촌에서 감각되는 중국의 개혁개방을 다루고 있다. 이는 향촌

4) 이는 개혁개방 초기 농촌에서 개인 경영의 사업이 출현하던 양상을 반영한다. 개혁개방기 대약진 시대에 만들어진 농촌공업에 기초해서 마을 운영이나 개인 경영이 이뤄지는 사업은 ‘향진기업’이라 불렸다. 〈향혼녀〉의 주인공이 운영하는 사업도 이러한 계열에 속하는 것으로 볼 수 있다. 다카하라 아키오·마에다 히로코, 『중국근현대사5』, 오무송 옮김, 삼천리, 2015, 53쪽.

마을을 여전히 짓누르고 있는 우매와 인습으로부터 벗어날 수 있는 방향으로 암시된다. 그것은 이미 그들의 삶에 가까이 와 있는 것이기도 하다. 무엇보다도 그것은 일본의 형상을 하고 있는데, 이는 중국의 개혁개방이 일본과의 긴밀한 협력 속에서 시작되었던 것을 반영한다.

1978년 11기 3중전회 직전에 덩샤오핑이 일본을 방문했을 때 일본 측 관계자들은 자신들의 많은 유산들이 모두 중국으로부터 온 것이라고 말했다. 그에 대한 덩샤오핑의 대답은 “이제 교사와 학생의 역할이 바뀌었다”는 것이었다.⁵⁾ 그는 “위대한 일본 인민에게 배우고 싶다”고까지 말한다.⁶⁾ 그 배움은 현대화에 대한 것이었는데, 이는 1960년대부터 저우언라이에 의해 강력히 제기되어 왔지만, 4인방에 의해 비판받고 우선순위에서 밀려왔던 의제였다.⁷⁾ 덩샤오핑이 실권을 장악하는 계기였던 11기 3중전회는 “당과 국가의 중점공작을 현대화 건설로 옮겨간다”고 선언함으로써 이를 개혁개방의 기치로 확정했다.⁸⁾

이처럼 개혁개방 초기 일본은 중국에 가장 많은 원조와 투자를 했던 국가였을 뿐만 아니라 무엇보다도 현대화의 모델이고 교사이기도 했다. 그리고 <향혼녀>의 일본인 사업가는 정확히 그러한 형상을 하고 있다. 그녀는 주인공과의 거래를 통해 현대화된 사업적 기회를 제공할 뿐만 아니라, 그녀가 지향해야 할 롤 모델과 같은 느낌마저 주기 때문이다.

물론 그것이 명시적으로 표현되고 있지 않다고 볼 수도 있고, 이 내용이 영화의 주요한 내용이 아닐 수도 있다. 하지만 그 일본인 사업가의 형상이 당대 개혁개방과 일본에 대한 상을 함축하고 있는 것은 분명해 보인다. 개혁개방기의 중국영화들이 이처럼 현대화된 일본에 대해 명시적으로 호의를 표현하는 것은 그리 흔치 않다. 하지만 단편적으로 표현되는 사례들은 종종 찾아볼 수 있다.

<흑포사건(黑炮事件)>(1985)과 같은 영화가 그러하다. 비록 이 영화에서 일본이 직접 언급되는 것은 아니지만, 영화 전체에 걸쳐 반복적으로 등장하는 ‘일제’ 공산품들은 확실히 눈에 띈다. 이 시기의 중국 영화들이 종종 그러했던 것처럼 이 영화는 현대화된 미장센을 전경화한다. 웹(Wham!)의 음악을 배경으로 환타 캔이 튀구는 오렌지색 식당 장면과 같은 것인데, 이는 소니 레코더, 닛산 세단과 SUV를 담은 영화 속 장면들과 궤를 같이하며, 나아가 <향혼녀>가 선망하는 그 이미지들에도 이어진다.



[그림 2] <흑포사건>

5) 에즈라 보걸, 앞의 책, 213쪽.

6) 모리 카츠코, 앞의 책, 117쪽.

7) 다카하라 아키오·마에다 히로코, 앞의 책, 32쪽.

8) 아마토 사토시, 『중화인민공화국사』, 임상범 옮김, 일조각, 2016, 142쪽.

친밀감의 영화적 순간들

흔치는 않지만 일본과의 밀월관계가 명시적으로 표현된 영화들도 있다. 1980년에 만들어진 두 편의 '통일전선' 영화들이 그러하다.⁹⁾ 중국 정부의 의도를 충실히 반영한 이 영화들은 우호의 중요한 역사적 순간들을 각각 포착하면서 중국과 일본을 가족 관계로 표상한다. 이들은 당시 중국 정부가 일본에 대해서 가지고 있는 태도, 관점, 맥락을 잘 드러내고 있다는 점에서 주목할 만하다.

〈사쿠라(櫻)〉(1980)는 중국 가정에 맡겨져 키워졌던 일본 여성이 일본에 귀환하여 성장한 후 중국에 되돌아와 양어머니와 양오빠를 찾는 내용이다. 그녀는 중일 협력 프로젝트의 전문가로 일본을 찾지만 4인방의 폭정 속에서 오빠는 스파이로 몰릴 것을 두려워해 그녀를 피한다.¹⁰⁾ 결국 그들은 4인방 몰락 이후에 재회하게 된다. 〈옥색나비(玉色胡蝶)〉(1980)에서는 나비 연구를 위해 중국을 찾은 일본인 여성 생물학자가 중국인 아버지를 만나는 내용이 다뤄진다. 일본 유학중이던 아버지는 중일전쟁으로 귀국한 후 소식이 끊어졌던 것이다.

근대기 가장 많은 중국인들이 해외유학을 떠났던 곳이 일본이었다. 이는 그 시기 중국인과 일본인도 모호하고 있었던 협력적 관계를 잘 보여준다.¹¹⁾ 그것이 결정적으로 중단된 순간은 중일전쟁의 발발 시점이었는데, 〈옥색나비〉는 그러한 역사를 환기하고 있다. 한편, 종전 후 중국에는 수십만 명의 일본인들이 거주하고 있었고, 이들은 귀국에 큰 어려움을 겪었다. 〈사쿠라〉에서처럼 부모를 잃은 일본인 아이들을 중국인 양부모가 키우는 일들이 실제로 흔히 있었다.¹²⁾

이 통일전선 영화들은 그러한 중일 교감의 역사적 순간들을 포착하고 있다. 중일이 가족적인 관계로 제시되는 것도 주목된다. 이는 깊은 유대감의 표현이기 때문이다.¹³⁾ 이 영화들은 중국 정부의 일본에 대한 태도를 잘 담아내고 있다. 그리고 이러한 호감은 당시의 중국인들이 전반적으로 공유하고 있었던 태도인 것으로 보인다. 그것은 당시 중국인들이 일본 대중문화에 대해 보였던 선호에서 잘 나타난다.

중일평화우호조약 조인 직후인 1978년 10월 중국정부는 몇 편의 일본영화를 중국 관객들에 공개하는 '일본영화주간'을 개최한다. 이 영화들은 매우 많은 사랑을 받았는데 그 중에서도 두 편이 특히 그러했다. 〈추포(追捕)〉는 부당한 누명을 쓴 남성이 자신의 신원을 위해 사투를 벌이는 내용이고, 〈망향(望鄉)〉은 일제시대 동남아에서 위안부 생활을 했던 일본 여성을 다룬 영화다. 1999년의 중국인 대상 설문 조사에서 응답자의 72.6, 59.7%가 두 영화를 각각 보았다고 응답했던 것에서 확인할 수 있듯이 반응이 폭발적이었고, 특히 〈추포〉는 패션을 비롯한 당시 중국인들의 일상을 거의 포획해 버렸을 정도였다.¹⁴⁾

9) 루홍스·슈샤오밍은 일본과의 관계를 다루는 이 두 편의 영화를 타이완과의 관계를 다루는 영화들과 묶어 '통일전선' 영화로 명명한다. 루홍스·슈샤오밍, 『차이나 시네마』, 김정욱 옮김, 동인, 2002, 214쪽.

10) 일본과 주요한 국가적 프로젝트를 함께 한다는 이러한 설정은, 댐 건설과 관련된 프로젝트를 소련과 함께 진행하는 내용을 담은 1950년대 영화 〈바람은동쪽에서온다(風從東方來)〉(1958)와 같은 사례들과 비교된다.

11) 중일전쟁이 발발하는 1937년까지 5만 명 이상의 유학생이 일본에서 공부했던 것으로 추정된다. 20세기 들어 다수의 관료, 학생들이 일본을 찾았다. 중국의 권력자와 지식인들은 일본의 근대화로부터 교훈을 얻는 것에 매우 적극적이었고 일본인들도 이에 기꺼이 응답하고 있었다. 이와 관련해서는 다음을 참조할 수 있다. 에즈라 보겔, 앞의 책, 161~213쪽.

12) 1940년 인구조사에 따르면 당시 만주국에 거주 중이었던 일본인은 85만명이다. 종전 후 20만여 명의 민간인이 귀국을 기다리던 중에 사망했고, 1949년 건국 시점에서도 여전히 3만4천여 명이 북동부 지역 중심으로 중국에 거주하고 있었다. 이 과정에서 많은 일본인들이 결혼, 입양 등을 통해 중국인과 가정을 꾸렸다. 에즈라 보겔, 위의 책, 346~350쪽.

13) 이는 1990년대 중반에 NHK와 CCTV가 공동으로 제작하고 각각 방영했던 <대지의아들(大地の子)〉(1995)에서도 반복된다. 일본인 작가 야마자키 토요코의 소설을 원작으로 하는 이 TV시리즈에서도 만주에 남겨져 중국인 양부모에 의해 자란 일본인이 다뤄진다. 그는 1980년대 새로운 중일관계의 상징인 바오산 제철소 기술자가 되어 일본인 부친과 재회한다.

14) 〈望鄉〉의 원제는 <산다칸팔번娼館 望鄉〉(1974)이며, 〈追捕〉의 원제는 <그대여분노의 강을건너라(君よ憤怒の河を渉れ)〉(1976)이다. 중국인들이 두 영화에 대해 보인 반응의 양상, 의미, 맥락에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 임우경, 「중일 인민연대와 탈/냉전 문화이동-〈望鄉〉과 〈追捕〉의 중국 수용과정을 중심으로」, 『중국현대문학』(제60호), 2012.

개혁개방 이전에도 일본영화가 중국에서 공개된 적이 있지만 사회문제를 다루는 다큐멘터리 등 비판적 내용이 주를 이루었다. 그러므로 개혁개방과 함께 처음으로 상업영화들이 공개되고 있었던 것인데, 이에 대한 열광적 반응에는 일본과 매개된 현대화에 대한 것으로서의 의미 또한 있었을 것이다. 이후에도 일본의 영화, 드라마, 애니메이션이 중국에 다수 소개되어 좋은 반응을 얻었고, 1982년 국교정상화 10주년을 기념하기 위해서 영화를 공동제작 하는 등 협업도 이뤄졌다.¹⁵⁾

그런데 <추포>와 <망향>이 관객의 엄청난 지지를 받던 시점에 중국의 젊은 영화인들은 이를 어떻게 생각했을까? <샤오우>는 이러한 의문에 대한 해답의 실마리일 수 있다는 점에서 흥미롭다. 이 영화는 다음과 같은 주인공의 나레이션으로 시작한다: “모든 사람에게는 꿈이 있다. 내 꿈은 일본을 이기고 우승하는 것이다.” 물론 이 영화에서 일본 영화들이 직접 언급되고 있지는 않다. 이는 배구 경기에 대한 영화이기 때문이다. 하지만 그토록 이기고 싶은 대상이 일본이라는 점은 시대적 맥락을 고려할 때 지나치기 어렵다. 그러한 경쟁심은 선망의 마음에 이어지는 것이기 때문이다.

이 영화가 당시 중국영화계에서 새롭게 제기되고 있던 ‘현대화’ 담론과 긴밀히 관련되어 있다는 점도 주목된다. 1978년의 11기 3중 전회에서는 문예계에서의 현대화 실천조항도 제정되었는데,¹⁶⁾ 이에 대한 영화계의 응답으로서의 성격을 가지는 논설이 <샤오우>의 감독인 장누안신에 의해 쓰였기 때문이다. 1979년에 그녀는 「영화언어현대화론(論電影語言的現代化)」에서 연극적인 영화로부터의 벗어날 것을 주장하며 네오리얼리즘 등의 사례를 대안으로 제시했고, 얼마 지나지 않아 <샤오우>를 연출했다.¹⁷⁾

이 영화는 배구선수들의 일상을 담아내는 여러 장면들에서 다큐멘터리적인 분위기를 창출하고 있다. 비직업배우인 실제 배구선수 출신의 주인공 캐스팅은 네오리얼리즘적인 면모가 드러나는 대목이다. 이는 건국 초 17년 간의 사회주의 리얼리즘에서 문혁기의 모범극(樣板戲)으로 이어져 온 ‘신중국’ 영화의 전통에서 매우 새로운 것이었다. 이 영화는 영화언어의 측면에서 개혁개방을 시도한 사례라 할 수 있음직한 것이었다.

1940년 생으로 1962년에 베이징전영학원을 졸업한 감독은 문혁으로 말미암아 뒤늦은 나이에 비로소 데뷔 연출을 하게 된 4세대에 속한다. 오랜 기간 응축된 생각과 감정이 데뷔작에 투사되었을 것임을 짐작해 볼 수 있는데, 이를 관통하는 핵심어가 현대화였다. 그런데 여기에 일본이 매개되어 있었던 것이다. 중국의 개혁개방 초기 단계에서 일본이 롤 모델로서 가졌던 위상이 암시되는 대목이 아닐 수 없다.

적대의 존속과 두 개의 동아시아

지금까지 살펴보았던 바와 같이, 개혁개방 초기 중국영화는 일본을 현대화와의 관련 속에서 표상하는 경향이 있었고, 이는 때로 가족관계와 같은 친밀한 유대감의 표현을 수반하기도 했다. 언뜻 보았을 때 이러한 현상이 이전 시기에는 볼 수 없었던 새로운 것처럼 느껴질 수도 있다. 하지만 시야를 넓히면 그

15) 1982년에 공동제작되었던 영화는 동아시아 공통의 취미인 바둑을 소재로 하는 <미완의대국(未完の対局)>(1982, 중국명 一盘没下完的棋)이다. 한편, 개혁개방 이전에 중국에서 상영된 일본영화는 노동, 환경 등의 사회문제를 다루거나, 일제의 전쟁을 성찰적으로 다루는 것 등에 그 내용이 국한되었다. 도쿄의 노동문제를 다루는 <영차-살아있어(どっこい生きてる)>(1951, 중국명 不,我们要活下去), 태평양 전쟁을 비판적으로 다루는 <아-해군(あゝ海軍)>(1969, 중국명 啊! 海军), 공해 문제를 다루는 <미나타-환자와그세계(水俣-患者さんとその世界)>(1971, 水俣病患者及其世界) 등이 이에 해당된다. 반면, 개혁개방 이후에는 내용 면에서 상대적으로 자유로워졌다. 같은 시기 TV드라마도 다수 소개되었는데, 당시 본토를 포함한 중화권 전체에서 폭발적인 인기를 누렸던 야마구치 모모에가 출연한 <붉은의혹(赤い疑惑)>(1975, 중국명 血疑), 세계적으로 인기를 얻었던 1980년대의 일본의 대표적 TV드라마 <오싱(おしん)>(1983, 중국명 阿信) 등이 주요한 사례들이다(이상 괄호 속 연도는 일본 개봉 기준). 중국에 소개된 일본 영화 등에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 張娅萍, 「中日两国电影的“情感纠葛”」, 『延安职业技术学院学报』, 31卷1期, 2017.2.

16) 김시준, 『중국당대문학사조사연구』, 서울대학교 출판부, 2001, 250쪽.

17) 張暖忻·李陀, 「論電影語言的現代化」, 『電影藝術』, 1979年 第3期.

태도가 아주 새로운 것은 아님을 알 수 있게 된다.

이미 언급했던 바와 같이, 근대 초기에 이미 중국은 일본의 메이지 시대 개발 경험을 모델로 삼는 전략을 적극적으로 선택했던 적이 있었다. 이와 관련해서 장제스, 저우언라이, 진두슈 등과 같은 국민당과 공산당의 주요 인물들이 일본에서 공부한 경험을 가지고 있었음을 기억할 필요가 있다. 현대화의 롤 모델로서의 일본에 대한 중국의 이러한 선택은, 서구에 대항하는 아시아 연대를 추구했던 일본의 ‘홍아론’적 흐름과 조응하는 것이기도 했다.¹⁸⁾

하지만 그 연대는 1910년대에 일본이 서구의 열강들에 준하는 권리를 중국에 요청하기 시작하면서 깨지기 시작했다. 1차 세계대전 후 산동의 권리를 일본에게 넘기기로 한 승전국들의 결정으로 촉발된 5.4 운동은 동아시아에 새로운 관계가 성립하기 시작했음을 의미한다. 그것은 적대의 관계이다. 이후 만주에서의 일본의 점진적인 세력 강화가 이어졌고, 1930년대가 되면 수천만 명의 사상자를 낳은 전면전으로 치달게 된다.

그러므로 두 개의 동아시아가 있다: 적대의 동아시아와 연대의 동아시아. 개혁개방 초기는 연대의 동아시아가 다시 대두했던 시기였고, 당시 중국 영화는 그러한 상황을 반영하고 있었다. 반면에 그 직전 시기의 영화들은 그렇지 않았다. 1949년 이후 중국 영화의 주된 흐름은 혁명사의 주요 사건들을 제재로 하는 것이었기 때문이다.¹⁹⁾ 일본인들은 이 흐름의 주요한 일부를 이루었던 ‘항일전쟁’ 영화들에 적으로 등장했다.

이러한 흐름은 개혁개방기에도 어느 정도는 이어지고 있었다. 하지만 혁명과 무관한 내용을 다루는 다양한 영화들 속에 일부로 존재할 뿐이었으니 더 이상 주된 흐름은 아니었다. 그런 것이 바로 개혁개방 초기의 분위기였는데, 이러한 견지에서 볼 때, <붉은수수밭>은 분명 특이한 경우라 할 것이다. 이는 단지 일본인을 적으로 재현하고 있기 때문만은 아니다. 당시의 4, 5세대 감독으로는 드물게 강력한 민족주의를 전경화하고 있다는 점에서, 그리고 더욱 중요하게는 산채로 가족을 벗기는 극단적인 악행을 강렬하게 표현하고 있다는 점에서 그렇다.

이는 중일전쟁에 대한 전통적인 표현 양식을 따르고 있기 보다는, 오히려 새로운 영화적 표현을 제시하고 있는 것으로 보인다. 그리고 더 나아가서 역사 자체에 대한 새로운 이해의 방식을 예기하고 있는 것으로 보인다. 난징대학살, 생화학전, 종군위안부, 731부대, 삼광전략 등과 같은 전쟁기 일본군의 만행들이 동아시아에서 폭넓게 인지되고 문제시되었던 것은 1990년대부터였다.²⁰⁾ 그러한 역사적 사실들이 불러일으킬 수 있는 강렬한 분노의 감각을 <붉은수수밭>이 이미 담아내고 있었다.

역사에 대한 이해에 관련된 그 변화의 직접적 원인은 1990년대에 접어들면서 중국정부가 애국주의 교육을 강화하기 시작했던 것이었다. 그 과정에서 근대기 침탈의 역사교육이 강조되었던 것이다.²¹⁾ 하지만 보다 심원하게는 1990년대에 접어들면서 중일간의 거리가 다시 멀어지기 시작했기 때문이었다. 1990년대 중일 관계가 다시 악화되기 시작했던 것에 대해서는 여러 가지 이유들이 제시되어 왔다.

에즈라 보겔은 친교를 이끌었던 인물들의 퇴장, 소련의 해체에 따른 연대의 필요성 약화, 중국 경제 성장으로 인한 일본 지원의 중요성 약화, 타이완의 본성인 총통 리덩후이 집권, 상호 군사력에 대한 우려 증가 등을 제시한다.²²⁾ 모리 카즈코는 단기적으로는 중국의 성장으로 인해 양국이 경합관계로 구조적 전환이 일어난 것, 타이완 해협의 긴장 증대, 센카쿠 열도의 분쟁 강화, 미일안보 재정의에 따른 일

18) 근대기 일본의 아시아에 대한 두 가지 기본적 태도, ‘홍아론’과 ‘탈아론’에 대해서는 다음을 참조할 수 있다. 고성빈, 「일본의 동아시아사고-탈아와 홍아의 이중변주」, 『아세아연구』(제53권4호), 2010.

19) 이는 매우 체계적으로 이뤄져서, ‘17년(1949~1966)의 혁명사와 혁명전쟁 영화를 시간적 순서에 따라 배열하면 중국인민의 백년 혁명투쟁사’가 구성될 수 있을 정도였다. 루홍스·슈샤오밍, 앞의 책, 174쪽.

20) 에즈라 보겔, 앞의 책, 436쪽.

21) 천안문 사태의 원인을 사상교육의 부실에서 찾은 중국정부는 이후 애국주의 교육을 대폭 강화하는 정책을 취한다. 이와 관련해서 다음을 참조할 수 있다. 김인희, 「중국의 애국주의 교육과 역사허무주의-1988년 <河殤>의 방영에서 1994년 <愛國主義教育實施綱要>선포까지-」, 『한국사학사학보』(38), 2018.

22) 에즈라 보겔, 앞의 책, 425~434쪽.

본의 타이완 개입가능성 증대 등을, 장기적으로는 양국 모두에서의 민족주의의 강화를 원인으로 제시한다.²³⁾

잠시 열렸던 연대의 동아시아가 다시 침체해 가는 과정 속에서 중일은 영화적으로도 멀어져 갔다. “80년대는 친밀기, 90년대는 열애기, 2000년 이후는 결별기”로 흘러가게 된 것이다.²⁴⁾ 1987년 ‘주선술’의 구호가 제기되고 1994년 장쩌민이 이를 강조하는 과정에서 혁명사 제재의 영화들이 다시 조직적으로 만들어지기 시작한 것은 이러한 변화에 깊이 관련된다. 장이모우 연출의 흥행작 <진링의13소녀(金陵十三釵)>(2011)도 그 흐름 위에 있다.

동아시아의 위기와 그에 대한 질문들

최근 동아시아의 상황은 이전 어느 때보다도 나빠져 있는 것으로 보인다. 미중 관계의 악화와 함께 일·중 관계도 냉각되어 왔다. 동아시아는 최근 양단되는 것을 넘어 존재 차원의 위기를 맞고 있는 것 같기도 하다. 미·일의 외교 전략에서 ‘아시아-태평양’을 ‘인도-태평양’이 대체해 온 것이 이를 단적으로 보여준다.²⁵⁾ 이러한 상황에서 1980년대 중국영화의 일본 재현을 다시 살펴보는 것은 어떤 의미가 있는가? 이는 동아시아 역사의 동학을 구명하는 것, 이에 근거해서 현재의 상태를 확인하는 것이어야 하며, 실천의 방향을 모색하는 것이어야 한다.

지금까지의 논의를 통해서 확인할 수 있는 분명한 사실 하나는 적대와 연대의 두 동아시아가 역사적으로 작동해 왔다는 점일 것이다. 그리고 여기에 하나를 더할 수 있을 것으로 보인다. 그것은 지금 동아시아가 존재 위기에 놓여 있다는 사실이다. 냉전기에도 끊임없이 동아시아가 호명되었던 점을 떠올리면 확실히 그러하다. 이러한 사실들에 근거해서 몇 가지 가설적인 추론과 제언을 덧붙이고자 한다. 이는 몇 개의 질문을 던지고 스스로 대답하는 식이 될 것이다.

먼저, 동아시아에 있어 탈냉전기 혹은 세계화 시대는 무엇이었는지 질문해 볼 필요가 있다. 여러 대답이 가능하겠지만 이 시기의 가장 두드러진 특성은 네이션 스테이트가 강화되었다는 점이 아닐까. 이는 세계화에 대한 통상적 관념과는 완전히 다른 것이며, 세계화가 비대칭적이고 불균등한 양상으로 전개되어 왔음을 뜻하는 것이기도 하다. 간과하지 않아야 할 것은 네이션 스테이트의 강화가 동아시아의 약화를 필연적으로 야기하는 것은 아니라는 점이다.

동아시아는 대체 왜 더 이상 필요하지 않게 된 것일까? 이에 대답하기 위해 동아시아 연대가 요청되었던 이유를 떠올려 볼 필요가 있다. 그것은 서구에 맞서기 위한 것이었고, 근대성을 성취하기 위한 것이었다. 적대도 결국 동아시아 공영을 주장하며 실행된 것이었으니, 현 시점에서 동아시아의 필요성이 소진되고 있는 하나의 분명한 이유는 확인할 수 있다. 그것은 이제 근대화가 완수되었고, 더 이상 서세동점의 시대도 아니기 때문이다. 이제 전통적인 의미에서의 동아시아 기계는 더 이상 잘 작동하지 않을 것이다.

그러면 이제 동아시아는 정말로 더 이상 필요하지 않은 것일까? 여기에 대해서는 현재의 점증하는 긴장이 시사하는 바 크다. 지난 세기에 경제력과 군사력이 가장 집중된 지역에서 일어난 두 차례의 거대한 전쟁이 일어났던 것, 이를 되풀이하지 않기 위해 유럽을 고안해야 했던 것의 교훈을 염두에 둘 필요가 있다. 그리고 여기에 현재 인류가 공통으로 처하고 있는 위기도 더할 필요가 있다. 막대한 탄소배출과 핵 피폭의 경험은 그 필요성을 배가한다. 요컨대 동아시아가 여전히 실재하고 있다면 그것의 확실한 근거는 군사적, 환경적 위기일 것이다.

23) 모리 카츠코, 앞의 책, 146~196쪽.

24) 张娅萍, 앞의 논문, 103쪽.

25) 김주리, 「인도-태평양 전략과 일대일로, 그리고 한국」, 『성균차이나브리프』(8권1호), 2019, 112~113쪽.

이는 새로운 동아시아를 고안해야 할 하나의 명확한 이유를 알려준다. 그것은 바로 평화와 생태다. 이는 시효를 상실한 반서구주의 근대성과 같은 것과는 무관한 것이 될 수밖에 없으며, 평화, 자유, 평등, 해방, 포용, 연대, 번영, 생태, 지속가능성 등과 같은 보편적 가치를 산출하는 기계로 설계되어야 한다. 거대한 폭력장치인 네이션-스테이트를 적절하게 조율하는 역량이 필수적이므로, 그와 모순되는 주변성, 국지성, 유동성, 다원성, 개방성, 연결성 등의 특성을 가질 필요가 있다. 그와 더불어 기후위기에 대처하기 위해서는 인간 뿐만 아니라 비인간 존재들의 권리도 인정하는 정치적 원칙도 필요할 것이다.

그리고 이러한 견지에서 영화가 배치·작동하는 양상에 대해 질문하거나 제언할 수 있다. 그럼으로써 영화연구는 동아시아적인 지문화적 정치학으로서 역량과 위상을 가질 수 있게 될 것이다.

“개혁개방 초기 중국영화의 일본재현”에 대한 토론문

박현선
고려대학교

1980년대를 전후로 중국의 대일 관계를 영화적 재현과 동아시아 역사의 문제들에서 살펴본 이호걸 선생님의 발표, 잘 들었습니다. 당시 중국영화에 재현된 일본의 표상과 함의들을 텍스트와 정치, 역사 등 여러 층위에서 살펴보면 렌즈를 조절하듯이 텍스트 분석을 통해 가깝게 들여다보거나 동아시아적 틀을 사고하듯이 아주 멀리 고찰하는 시선이 각각 분리되지 않고 논의 흐름 속에 자연스럽게 교차·진행되고 있어서 이호걸 선생님의 연구방법론에도 깊은 인상을 받았습니다.

제 토론은 발표문에서 제기하신 몇 가지 쟁점을 중심으로 간략히 논평하고 이호걸 선생님의 추가 설명을 요청하는 형식으로 진행하고자 합니다.

이 발표문은 개혁개방 초기 중국영화에서 일본이 표상되는 방식을 개혁개방이라는 정치문화적 맥락에서 살펴보면 이를 ‘일본’으로 표상되는 현대화, 도시화, 물질적 풍요에 대한 동경으로 보는 동시에 중일 전쟁 시기 역사적 기억에 대한 재구성을 친밀성과 적대의 공존으로 풀어내고 있습니다. 중국의 일본에 대한 감정구조가 두 역사적 순간(중일전쟁과 개혁개방)이 조우해서 변형되고 충돌하는 가운데 나왔다고 할 수 있을 텐데, 중일 관계가 영화적 세계 속에서 친밀하게 드러날 때는 가족의 문제로, 혹은 여성의 문제로 치환되는 방식이 흥미롭다고 생각합니다. 반면 중일 전쟁과 반-식민의 기억을 적대적 이미지로 소환하는 과정에서는 남성과 폭력의 서사가 앞서 나오게 됩니다. 이호걸 선생님께선 이런 감정들의 역동적 관계를 어떻게 보시는 지 보언을 부탁드립니다.

관련해서, 일본을 표상하는 여러 영화들을 범주화해서 제시하고 있긴 하지만 이 발표문은 <사쿠라(櫻)>(1980, 친밀함), <옥색나비(玉色胡蝶)>(1980, 친밀함) <샤오우(沙鷗)>(1981, 경쟁의식), <흑포사건(黑炮事件)>(1985, 선망), <붉은수수밭>(1987, 적대), <향혼녀(香魂女)>(1993, 선망) 등 작품들의 연대기적 흐름 속에서 어떤 정동이 부상하고 충돌하는가, 그리고 새로운 전환을 맞이하는가 등에 대해서는 설명하지 못하고 있습니다. 이를 초기 ‘개혁개방’ 단계의 중국영화 흐름으로 묶어서 설명하기보다 그 속에서의 변화도 역시 살펴보면 어떨까 합니다.

또한, 영화적 차원에서 이러한 일본 표상이 ‘현대화’ 담론과 연결되는 것을 넘어 영화적 언어로 발화되었는가 하는 부분은 더 논의가 필요합니다. 이를 엿볼 수 있는 단초는 이호걸 선생님이 <샤오우>를 언급하면서 영화적 표현의 쇄신, 즉 현대화가 네오리얼리즘을 경유한 현대영화에의 탐구와 연결된다고 지적했습니다. 대외 정책과 함께 중국영화의 미학적 전환이 일본 혹은 아시아의 표상을 중심으로 어떻게 달라지는가 궁금하며 선생님의 생각을 청합니다.

끝으로 말씀드리고 싶은 것은, 이 발표문은 연대와 적대라는 두 개의 동아시아 틀에서 이 글은 중국과 일본의 문제에 집중하고 있습니다. 하지만, 제 짧은 생각에 동아시아 문제를 사고하기 위해서 우리는 더 많은 지역들을 포함한 지정학적 역학 관계를 고려하지 않으면 안됩니다. 예를 들어, 아시아 표상이라는 더 큰 틀 속에서 일본의 표상을 살펴보는 작업이 연계되어야 하는데, 개혁개방 당시 중국 영화에서 다른 동아시아(홍콩, 대만, 베트남, 한국 등)는 어떻게 표상되었는가, 혹은 표상되지 않았다면 어떤 맥락과 자장 속에서 배제되었는가를 살펴볼 필요가 있습니다. 제가 이런 질문을 드리는 것은 저의 개인적인 연구주제인 냉전기 전쟁영화에서 비롯된 것이기도 합니다. 한국전쟁의 경우, 남한과 북한, 할리우드

와 중국을 비교해보면 매우 다른 전쟁의 표상과 기억을 갖고 있음을 알게 됩니다. 중국의 경우 한국전쟁은 미국과의 적대 투쟁입니다. 엄연히 북한을 원조하기 위해 한반도라는 물리적 공간에서 전투가 수행되었는데도 말입니다. 즉, 표상은 보이지 않게 가려진 것들 위에서 보이는 것을 향한 미학적·이데올로기적 투사를 한다고 할 때, 중국 영화 속 일본의 표상은 무엇을 보이지 않게 하는가, 무엇을 배제한 채 진행되었는가를 살펴보고, 연대와 적대 사이의 동아시아를 건져올리는 작업도 필요해보입니다.

고독한 남성들의 우정

－ 신자유주의 시대 동아시아 영화의 호모소셜한 욕망

채경훈

부산대학교 영화연구소

1. 들어가는 말

2000년을 전후로 한국 영화 속 남성들의 이미지가 좋은 의미에서든 나쁜 의미에서든 바뀌기 시작했다. 남성들은 그 이전보다 더욱더 폭력적¹⁾이거나 훨씬 고독하고 우울한 모습²⁾으로 한국 영화의 한자리를 꿰찼으며, 이러한 경향 속에서 2000년대 이후 남성성은 중요한 담론의 영역에 들어섰다. 대표적 남성적 장르영화인 액션영화를 살펴보면, 1990년대 초 한국 액션영화의 새로운 부활을 알린 《장군의 아들》(1990)이 국가와 민족의 영웅을 그린 고전적 액션영화였던 것에 반해, 90년대 중반을 지나면서는 새롭게 데뷔한 젊은 감독들이 중심이 된 “모던 액션영화”가 주류를 이루었다. 모던 액션영화는 개인주의에 기반한 반영웅적 주인공들이 등장하여 신세대 감수성을 사로잡았다. 그 결과 1990년대 초중반 로맨틱 코미디가 트렌드였던 한국 영화의 흐름이 모던 액션으로 단번에 바뀌었다.³⁾

90년대 청춘 영화에서의 남성들은 87년 체제 이후 ‘자율화’, ‘민간화’, ‘시장화’라는 새로운 패러다임 속에서 몸뚱이 외엔 아무것도 가진 것 없이 고군분투하며 냉혹한 도시의 한복판에서 대박을 꿈꾸며 좌절한다. 이는 국가주도의 경제 발전 시스템이 뒤로 물러나고 기업이 전면에 등장하며 “과도한 사교육 등으로 표출되는 개인주의적 지위상승 프로젝트”로 대체되면서 90년대적 삶의 알레고리로 볼 수 있다.⁴⁾ 그래서 90년대 젊은 세대를 그 이전의 ‘청년’과 달리 ‘청춘’으로 구분짓기도 한다. 70, 80년대 사회정치적 자의식을 가진 젊은 세대가 청년이었다면, 청춘은 90년대 탈정치화된 세대들이었다. 이들은 탈냉전 이후 경제적 호황 속에서 개인의 자유를 주된 가치로 삼았다. 이 시기 청춘 영화들은 강력한 신분 상승의 욕망과 비극적 결말을 공유하며, 《주유소 습격사건》(1999)이 등장한 90년대 후반을 기점으로 폭발적 에너지들이 절망적 에너지로 이행하면서 비뚤어진 젊은 남성이 장르적 도상으로 자리 잡았다.⁵⁾

그런데 《주유소 습격사건》(1999)의 네 명의 주인공 중에 무대포라는 인물이 특이하다. 당시 90년대말 청춘 영화의 대표작으로서 X세대적이고 인물들도 X세대스럽지만 무대포만큼은 그렇지 않다. 가장 힘이 세면서 오직 한 놈만 패는 그의 우직함과 무대포라는 이름에서는 개발독재 시대 ‘무대뽀’ 정신을 떠올리게 하는 해묵은 느낌마저 든다. 무엇보다 전혀 꺾이지 않는 그의 무대뽀적 남성성이 너무도 이질적이다. 다른 인물들이 과거에 좌절의 경험이 한 번쯤 있었던 것에 반해 그에게는 좌절도, 그로 인한 분노도 없으며, 자기 자신에 관해서도, 그들의 연대에 관해서도 한 움큼의 고뇌도 없다. 그래서 자신의 남성성에 대해 증명하려고도 하지 않으며, 그 스스로가 강한 남성으로 성립한다.

-
- 1) 장성갑, 「내셔널리즘 자장 안에서의 동아시아적 상상과 남성성의 강화: 현대 한국 장르영화를 중심으로」, 『영상 예술연구』 25호, 2014, 169~196쪽.
 - 2) 광한주, 「포스트IMF기 한국영화에 나타난 우울의 양상」, 『영화연구』 63호, 2015, 5~36쪽.
 - 3) 정민아, 「87년 체제에서 IMF까지 한국영화 주류 장르와 관람문화: 1987~1997년을 중심으로」, 『아시아영화연구』 10권 2호, 2018, 207~238쪽.
 - 4) 김소영, 「1990년대 청춘물 한국영화와 이행기적 욕망의 궤적」, 『한국학논집』 59호, 2015, 53~73쪽.
 - 5) 이호걸, 「1990년대 이후 한국영화에서의 청춘의 재현: 88만원 세대 영화의 목시특적 비전을 중심으로」, 『영상 예술연구』 23호, 2013, 9~44쪽.

흥미롭게도 이 시기에 《주유소 습격사건》의 무대포와 같은 영화가 있다. 《주유소 습격사건》보다 조금 먼저 개봉한 《인정사정 볼 것 없다》이다. 극의 시작부터 마지막까지 주인공은 특별한 좌절도 실패도 겪지 않으며, 그래서 이 영화는 증명도 재구축도 필요없는 남성성으로 점철한다. 강한 남성성으로 줄곧 직진하는 영화이기에 유치하거나 지루할 수도 있지만, 그렇다고 해서 이 영화가 흥행에 실패한 것도 아니다. 도리어 비평과 흥행 양쪽 모두에서 성공했다. 이같은 성공은 곧 이 영화를 소비하는 남성 주체들의 인정과 공모에 성공했다는 의미일 것이다. 더욱 흥미로운 점은 이러한 남성성으로 포장된 영화가 비슷한 시기 일본과 홍콩에서도 발견된다는 것이다. 이들 영화 또한 《인정사정 볼 것 없다》처럼 흥행과 비평에서 각각 나름의 성과를 이루고 당대의 남성들을 주체로 호명했다는 점이다. 일본에서는 미이케 다카시의 《데드 오어 얼라이브 범죄자》(원제: DEAD OR ALIVE 犯罪者. 이하 DOA), 홍콩에서는 두기봉의 《더 히어로》(원제: 真心英雄(진심영웅))에서 좌절도 실패도 없는 남성성의 소유자들을 발견할 수 있는데, 이들 남성 주인공들은 어떠한 고뇌도 주저함도 없이 너무도 고집스럽게 자신의 남성성을 일관하며 극을 이끌어 나간다. 이러한 남성성을 어떻게 바라봐야 하는 것일까? 이들 영화는 유치할 수도 있는 이러한 남성성을 어떠한 방식으로 오락으로 바꾸어 당대 남성 주체들을 스크린으로 한데 불러들였을까? 무엇보다 왜 동아시아 지역에서 비슷한 시기에 돌출했을까? 이같은 질문과 함께 90년대말 동아시아를 관통하는 징후를 살펴보고자 한다.

2. 홍콩 반환기 홍콩영화 속 남성들

홍콩 영화의 경우 이미 오래 전부터 무협 영화, 무술 영화들이 주류의 위치에서 강한 남성들을 형상해 왔고, 80년대 이후에는 홍콩 느와르를 통해 그 이전과는 또 다른 강한 남성들을 창조해냈다. 많은 연구자들이 분석한 대로 홍콩 느와르는 1982년 대치 수상의 ‘홍콩 반환’ 선언 이후 불거진 불확실한 미래에 대한 홍콩인들의 불안한 심리를 반영하며 그들의 정체성 문제를 담아냈다. 홍콩인들은 오랫동안 ‘비영비중(非英非中)’ 혹은 ‘반영반중(半英半中)’이라는 식민주의 상황에서 끊임없이 정체성을 고민해왔고 개인의 노력으로도 해결할 수 없는 이러한 문제는 대치 수상의 선언 이후 보다 가시적으로 떠올랐다.⁶⁾ 홍콩 느와르의 대표작 《영웅본색》(1986)에서 범죄 조직에 연류된 아호(적룡 분)와 경찰로서 형을 체포해야 하는 동생 키트(장국영)의 아이러니한 관계는 영국-홍콩-중국의 공존(불)가능한 관계에 대한 알레고리로 읽힌다. 불확실한 정세에서 믿을 건 강호의 의리밖에 없으며, 죽음 앞에서도 절대 배신하지 않는 그들의 강한 남성성은 무자비한 총격에도 좀처럼 쓰러지지 않는 단단한 신체로 형상화됐다.

80~90년대 홍콩 느와르에서 나타나는 강호의 의리에 기반한 《영웅본색》류의 남성성은 그 이전의 무협 영화와 구조적으로 비슷한 면을 보이고⁷⁾, 1997년 홍콩 반환 직전까지 이어진다. 97년 이후 홍콩영화에서는 강호의 의미가 쇠퇴하기 시작했고, 그 이전 역동적이었던 액션은 좀 더 정태적으로 전환됐다.⁸⁾ 이 시기부터 80~90년대식 자신감 넘치고 과격한 공격성을 드러내는 남성들은 사라지고 자기성찰적이거나 여성의 성공을 위해 희생하는 남성들도 등장했다. 2000년대 이후 최고의 홍콩영화이자 홍콩 느와르의 새로운 부활로 평가받는 《무간도》(2002)도 주제의 중심에 강호의 도리도 의리도 없으며, 그 이전의 영화들처럼 무협영화에 가까운 액션신도 등장하지 않는다.

이러한 경향은 홍콩 반환과 거의 비슷한 시기에 등장해 홍콩 영화산업의 중심에 있는 ‘은하영상’의 영화들을 통해서도 엿볼 수 있다. 은하영상은 1996년 두기봉과 위가휘가 설립한 영화 제작사로, 설립 초

6) 이종희, 「중국영화의 전통과 현재」, 『중국 영화의 이해』, 임대근 외, 동녘, 2008, 80~83쪽.

7) 임대근, 「중국영화의 갈래들」, 임대근 외, 앞의 책, 167~168쪽.

8) 왕홍양, 「중국 반환 이후 홍콩의 경찰 소재 영화 변천사」, 청주대학교 대학원 영상문화콘텐츠학과 석사논문, 2019, 28쪽.

기에는 홍콩 느와르의 전통을 이어받아 여성은 거의 등장하지 않고 남성 영웅들의 이야기를 다룬 갱스터와 액션 영화를 주로 만들었다. 라이관 팡은 은하영상이 설립된 1996년부터 1999년까지를 남성적인 장르 영화에 집중했던 기간으로 설정하고 두기봉 감독의 《미션》(1999)을 은하영상의 초기 작품 중 남성성의 정점에 있는 영화로 평가한다. 그리고 2000년대 이후 은하영상의 영화는 여전히 가부장적이긴 하지만 여성 중심적이고 여성 관객을 고려한 영화들의 비중의 높아졌다고 말한다.⁹⁾

그런데 《미션》이 남성성의 정점을 보여주고 있을지는 몰라도, 남성 인물들이 갈등과 견제, 협상의 과정을 거치며 한층 더 단단한 남성 연대를 형성하고, 이를 유지하기 위해 속임수도 사용한다. 그런데 이 시기 남성성의 증명도, 재구축도 없는 단순한 구조로 짜인 영화가 있다. 은하영상 설립 이후 두기봉 감독의 첫 번째 감독 작품이자 홍콩비평가협회 감독상을 받은 《더 히어로》(원제: 真心英雄(진심영웅), 1998)라는 영화이다. 이 영화의 주인공 잭(여명 분)과 차우(유정은 분)의 남성성은 이미 완결된 상태로 등장하고, 오직 두 사람만이 서로의 남성성에 흠집을 낼 수 있을 정도로 강력한 라이벌 관계에 있다. 오히려 이러한 이유로 두 사람 사이에 그 누구도 비집고 들어갈 틈이 없을 정도로 강한 연대를 이룬다. 영화의 시작과 끝에 두 사람의 이름이 걸린 와인 병 장면이 배치되어 있는 것도 둘 사이의 관계를 명확하게 보여준다. 둘 사이의 우정은 죽음 앞에서도 흔들리지 않으며 시종일관 강력한 연대의 끈으로 묶여있다. 그래서 서로의 명예에도 상처 하나 생기지 않는다.

3. 거품경제 붕괴 후 일본영화 속 남성성

1980년대 일본에서는 전쟁 대작 영화들이 꾸준히 만들어지면서 국가에 충실히 복무하는 군인들이 스크린을 차지했다. 그럼에도 불구하고 일본 최대의 시리즈 작품인 《남자는 괴로워》¹⁰⁾가 거의 매년 한 편씩 제작되어 항상 박스오피스 10권 내를 유지하며 일본인의 이상적인 남성상을 지속적으로 재생산하고 있었다. 주인공인 건달 도라는 언제나 인정과 의리를 지키며 일본의 전통적 가치를 일깨우고 서민들의 유토피아적 공간을 실현하는 인물로 그려진다.¹¹⁾ 그러나 이러한 남성상은 주인공 역의 아쓰미 기요시가 타계하면서 1995년에 그 명맥이 끊겼다. 그리고 1999년에 제작된 《철도원》의 주인공 오토마쓰(다카쿠라 겐 분)를 마지막으로 자신의 위치에서 주어진 일을 묵묵히 완수하는 일본의 고전적 남성은 더 이상 보기 어렵게 됐다. 60~70년대 야쿠자 영화 최고의 인기 스타이자 80년대 대작영화의 주인공을 맡았던 다카쿠라 겐의 90년대 역할의 변화는 일본인의 이상적인 남성상의 변천 과정을 보여주는 또 하나의 중요한 척도가 될 것이다.

1990년대 일본영화에서 대부분의 남성들은 유순하거나 고뇌하고 방황하는 인물들로 바뀌었다. 《러브레터》(1995) 속 남성들처럼 한 여자를 그리워하는 순정파이거나 《실락원》(1997)의 주인공처럼 현실에서 길을 잃은 남성들이 스크린에 자주 등장했다. 혹은 90년대부터 일기 시작한 J호러의 인기와 함께 잔인하고 죽거나 초현실적 상황 앞에서 무력하게 좌절하는 남성들이 2000년대까지 일본영화를 이끌었다. 90년대 일본영화계 가장 화려한 이력을 남긴 기타노 다케시의 일련의 영화들에서 강한 폭력성이 나타나지만 희화되거나 자기 파멸적이다. 그래서 그의 영화 속 대부분의 남성들은 허무하게 죽거나 좌절한다.¹²⁾ 《하나비》(1997)에서는 어느 누구도 미래를 보장받지 못하는 일본 사회에서 자기 파멸을 각오하고 불치

9) Laikwan Pang, "Post-1997 Hong Kong Masculinity," *Masculinities and Hong Kong Cinema*, eds. Laikwan Pang & Day Wong, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005, pp. 46~47, 52~53.

10) 1969년부터 시작하여 주인공 도라지로 역을 맡은 아쓰미 기요시가 1996년 타계하기 직전인 1995년까지 총 48편이 제작됐고, 이후 1997년 특별편과 2019년 50주년 기념 작품까지 더하여 총 50편에 이르는 시리즈이다. 1983년에는 기네스북에 '세계 최장 영화 시리즈'로 등록되기도 했다.

11) 요모타 이누히코, 『일본영화 전통과 전위의 역사』, 박전열 옮김, 민속원, 2017, 160~161쪽.

12) Kate E. Taylor-Jones, *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, London and New York: Wallflower Press, 2013, p. 118.

병에 걸린 아내와 마지막으로 여행을 떠나는 주인공이 등장한다. 그는 공권력의 상징인 형사에 싸움도 잘하는 강한 남성이지만, 아내와 함께 동반자살로 여행을 마감한다. 기타노는 《하나비》 이후, 2010년의 《아웃레이지》까지 한동안 자기 파멸로 치닫는 폭력적 남성들의 구원 받지 못하는 세계를 그리지 않는다. 2000년대 그의 영화에는 《기쿠지로의 여름》(1999)의 전직 야쿠자인 백수건달 주인공과 같이 유치하고 악동으로 퇴행한 남성들이 주를 이루고, 폭력성은 더욱 희화되어 코미디극으로 변모하여 삶에 대한 비애는 있을지언정 비극은 사라졌다. 이러한 남성상은 2000년대 등장한 닥터족과 케를 같이하고, 2000년 중반의 초식남¹³⁾으로 그 계보가 이어진다.

이러한 맥락 안에서 미이케 다카시의 《DOA》는 1990년대와 2000년대 일본영화 속 남성들과는 케를 달리한다. 이 영화의 두 주인공 범죄 조직 리더인 류이치(다케우치 리키 분)와 형사 조지마(아이카와 쇼)도 《더 히어로》의 주인공들과 같이 오직 그 둘만이 서로를 상대할 수 있을 정도로 강하며, 실패와 좌절이 없다. 물론, 《더 히어로》와는 달리 각각 동료와 가족이 있지만, 그들에게 동료와 가족은 서로의 실력을 겨루는 데 필요한 부가적 요소에 지나지 않으며 집요하게 서로를 찾아 헤맨다. 그래서 둘 사이는 호모소셜한 관계를 넘어 호모섹슈얼한 관계가 상상될 정도이며, 실제로 시리즈 마지막 편인 《DOA 파이널》에서는 1편과 2편의 장면들이 플래시백¹⁴⁾처럼 나오고 두 사람이 막상막하의 대결을 펼친 뒤 커다란 폭발과 함께 하나로 합체한다. 그리고 남성 성기 모양의 머리를 한 괴물이 등장하고 두 사람의 애뜻한 관계를 전달하듯 ‘G선상의 아리아’의 부드러운 선율이 흐른다. 얼굴만 남은 두 주인공은 원래 하나였다는 듯이 “생각났다. 나의... 아니, 우리의 진짜 이름, DOA2001”이라고 말하며 날아 오른다. 한편으로 황당무계할 정도로 폭주하는 이러한 남성성은 남성성의 증명과 재구축 과정을 결여한 단순한 구조에서 불거리를 제공하는 것에 불과한 것이며, 이러한 남성성이 폭주하는 영화들이 동아시아 지역에서 비슷한 시기에 등장했다는 것이 흥미로운 지점이다.

4. 고독한 남성의 완결된 남성성

《인정사정 볼 것 없다》, 《더 히어로》, 《DOA》에 나타나는 남성성의 특징은 실패와 좌절이 없으며, 그래서 자신의 남성성에 대한 증명과 재구축의 과정이 없다. 좀 더 정확하게 말하자면 내러티브상의 실패는 있지만, 이를 남성성의 실패나 좌절로 그리지 않는다는 점이다. 《인정사정 볼 것 없다》에서 우 형상의 동료 김 형사(장동건 분)가 큰 부상을 입지만, 이 일로 우 형사가 깊은 후회와 고뇌에 빠지는 일도, 좌절도 없다. 그래서 우 형사와 장성민의 엇치락뒤치락 벌이는 대결 구도에서 일어난 하나의 승점 취득에 불과하다. 《DOA》의 경우, 류이치의 동생이 조지마의 부하 형사의 총에 죽지만 바로 다음 시퀀스에서 동생의 무덤 앞에서 무표정한 표정을 짓는 류이치의 모습만 짧게 등장할 뿐 슬퍼하지도 좌절하지도 않는다. 조지마 또한 류이치에 의해 아내와 딸을 잃지만, 특별히 슬픈 기색이 없으며, 도리어 사표를 던지고 나와 류이치와 마음껏 대결을 펼친다. 두 사람은 서로 마주 보고 피하지도 않은 채 총을 난사하며 쓰러질 듯 쓰러지지 않는 상태로 최후의 결투에 임한다. 《더 히어로》에서도 비슷한 대결 장면이 등장한다. 동료들이 모두 죽고 잭과 차우만 남은 상황에서 두 사람은 벽을 사이에 두고 피할 기색도 없이 서로 총을 난사하며 빈사 직전까지 이른다. 이 틈을 타 잭의 보스가 차우의 다리에 총을 쏘고 잭을 폭행하고 달아난다. 잭은 의식불명에 빠지고 차우는 두 다리를 잃고, 잭과 차우의 두 보스는 동맹관계를 맺는다.

13) 연애에 수동적이고, 출세욕, 물욕이 없고 온화한 남자를 일컫는 말로, 2006년 컬럼니스트 후카사와 마키가 『일경 비즈니스 ONLINE』에서 “육식계는 이해하기 힘든 스페셜(차려 놓은 밥상, 속어로는 여자의 유혹)을 안 먹는 젊은 남자”를 “초식 남자”라고 칭하며 유행어가 됐다. (『知恵蔵』, 朝日新聞, <https://xsearch-asahi-com.mgu.idm.oclc.org/chiezo/>, 최종검색일 : 2023년 1월 25일)

14) 《DOA》 시리즈는 주인공을 맡은 두 명의 배우만 동일할 뿐 시리즈마다 주인공의 이름도 다르며 내용상의 연결성도 없지만, 시리즈 최종편 마지막 시퀀스에서 전편들의 장면을 삽입했다.

두 사람은 여자 친구 요요와 피오나의 간호를 받아 간신히 살아나지만, 차우의 애인 피오나는 옛 보스를 찾아갔다가 살해당한다. 이에 차우는 옛 보스를 죽이려 계획하고 이를 알게 된 잭이 그를 돕기 위해 홍콩으로 돌아오지만 차우는 이미 죽었다. 죽은 차우를 이끌고 잭은 적들을 일망타진 하고 차우의 옆에서 죽는다.

《더 히어로》의 경우는 다른 두 영화와 달리 얼핏 보아 실패와 좌절의 내러티브로 이루어진 듯 보인다. 그러나 두 사람의 대결 과정에서 보여주는 애뜻한 관계 묘사로 인해 좌절보다는 서로에 대한 그리움이 강하게 배어 있다. 이를 근거로 두 사람의 관계를 호모 섹슈얼한 관점에서 읽은 연구도 있으며,¹⁵⁾ 잭과 차우의 두 보스가 그들을 버린 것은 마치 질투처럼 보인다. 예를 들어 잭의 보스가 자신을 보호하려다가 쓰러진 잭을 폭행하는 장면이 있다. 그런데 폭행의 이유가 불분명하며, 이 장면에서 잭과 차우의 시선이 교차 편집되어 보이며 잭의 보스는 마치 둘 사이에 끼어든 방해자처럼 묘사된다. 영화 전반부 바에서 잭과 차우가 동전으로 서로의 와인 잔을 깨는 대결에서도 사랑하는 두 연인의 장난스런 놀이와 같이 표현된다. 이러한 묘사들 때문에 부상 후 좌절한 듯이 보이는 두 사람의 심리 상태가 도리어 다친 몸으로 인해 예전처럼 서로 놀지 못하는 안타까움, 외로움, 그리움으로 다가온다. 그 둘에게 이성 애인이 있어서 동성애적 관계로 보이지 않을 뿐 그 둘은 너무도 애뜻하다.

이브 세지윅은 두 남성 간의 대립이 실은 여성을 교환 대상으로 이루는 강력한 남성 연대라고 말하며 젠더 비대칭성을 규명한다. 즉 남성과 여성을 규정하는 이성에 구조가 실은 남성들만의 관계를 원활하게 하기 위한 알리바이로서 기능한다고 것이다. 이때 규범적 이성애는 남성 간의 동성애를 금지하는 작동원리로 작용하여 동성애 혐오로 이어지고 호모섹슈얼이 배제된 호모소셜한 관계가 남성들 간에 형성된다. 이를 통해 가부장제가 더욱 견고해지고, 여성의 교환과 동성애 혐오가 가부장 질서를 유지하는 중요한 작동원리가 된다.¹⁶⁾ 이 유대가 잘 묶이면 묶일수록 남성성에 상처가 생기는 대신 오히려 남성성이 증명되는 것이고, 그래서 남성들의 호모소셜한 욕망과 이성애적 욕망은 공범관계가 된다.¹⁷⁾

이러한 맥락에서 《더 히어로》의 잭과 차우의 호모섹슈얼을 연상시키는 관계는 두 사람의 강한 연대를 보여준다. 그들 사이의 방해자인 약한 남성=여성화된 남성으로 표상된 그들 보스에 대한 응징은 일종의 동성애 혐오로 읽어낼 수 있다. 그런데 특이하게 이 영화에서 여성이 교환 대상, 즉 남성성의 증명으로서 다른 남성으로부터 남성성을 인정받아 차지하는 전리품¹⁸⁾으로 등장하지 않는다는 것이다. 잭과 차우의 애인들은 처음부터 맹목적으로 헌신하고 그러다 죽을 뿐, 그들은 잭과 차우의 이성애적 지향성에 근거 역할만 할 뿐이다. 그러므로 《더 히어로》는 은폐된 동성애 혐오를 통해 두 남성의 연대가 얼마나 강력한가를 보여주는 영화라고 하는 것이 적절하며, 영화의 절반 이상을 두 사람의 끈끈한 관계를 보여주는 것에 할애한다. 이같은 이유로 두 주인공은 서로 자신의 남성성을 증명하고 재구축할 필요가 없는 것이다. 그들은 이미 완결된 남성성을 지니고 있다고 할 수 있다.

이와 비슷한 관점에서 《인정사정 볼 것 없다》와 《DOA》를 읽을 수 있다. 언뜻 보기에 우 형사와 김 형사의 관계가 남성 연대처럼 보일 수도 있다. 하지만, 김 형사는 체포 과정에서 범인을 죽여 괴로워하는 모습에서 알 수 있듯이, 남성성이 부족한 여성화된 남성의 위치에 있다. 그리고 우 형상도 부상으로 여전히 의식을 못 찾는 김 형사의 상태를 안타까워할 뿐, 그의 고뇌와 좌절이 전혀 그려지지 않는다. 이러한 측면에서 약한 남성=여성화된 남성의 배제¹⁹⁾라는 동성애 혐오가 은폐되어 있다. 이 영화는 우 형

15) Andrew Grossman, "Homosexual Men (and Lesbian Men) in a Heterosexual Genre: Three Gangster Films from Hong Kong," *Queer Asian Cinema*, ed. Andrew Grossman, New York, London and Oxford: Harrington Park Press, 2000, pp. 237-271.

16) 이브·K·세지윅, 『男同志의 絆 - 이ギリス文学と 호모소셜나欲望』, 上原早苗, 亀澤美由紀 翻訳, 名古屋大学出版会, 2001, pp. 32-40.

17) Ibid. pp. 75-102.

18) 우에노 치즈코, 「제 2장 호모소셜, 호모포비아, 여성 혐오」, 『여성 혐오를 혐오한다』, 나일등 역, 은행나무, 2012. [EPUB 전자책]

19) Ibid.

사와 장성민의 추적 과정에서 드러나는 남성성의 화려한 격돌을 그리는 것에 초점이 맞춰 있으며, 그 외 모든 인물은 두 사람만의 세계에서 조연에 지나지 않는다. 이미 완결된 남성성으로 오직 두 사람만이 서로를 알아보고 서로의 남성성을 인정할 수 있기에 그 둘은 언제나 고독하고, 그래서 더더욱 서로를 필요로 한다. 영화 마지막 비지스의 <홀리데이>와 함께 탄광에서 벌이는 결투는 《더 히어로》와 마찬가지로 각자의 고독함을 달래는 유희이자 동시에 자신을 알아보는 유일한 존재에 대한 환희처럼 다가온다.²⁰⁾

《DOA》에서도 결국에 나약한 자, 배신자, 변태성욕자, 동성애자, 비리 경찰 등 모두가 죽고, 여성들은 착취당하고 잔인하게 살해된다. 모든 주변 인물들이 사라지고 조지마와 류이치만이 남았을 때, 도리어 이 순간을 기다렸다는 듯이 서로가 지니고 있는 완결된 남성성의 정수가 스크린에 형상화된다. 조지마에게는 로켓 런처로 류이치에게서는 원기옥으로 나타나 두 남성이 진심으로 격돌하는 순간 온 세상이 파괴된다. 동성에 혐오, 여성 혐오, 나아가 세계화된 일본 사회에 대한 불만으로서 외국인 혐오²¹⁾까지 노골적으로 드러나는 이 영화는 강한 남성 이외의 모든 존재를 배제하고 오직 좌절하지 않는 남성성에 근간한 질서를 꿈꾸는 듯하다.

5. 낭만화하는 폭력성

완결된 남성성의 소유자가 주인공으로 등장하는 《더 히어로》, 《인정사정 볼 것 없다》, 《DOA》의 내러티브 구조는 매우 단조롭다. 책과 차우의 우정을 그린 《더 히어로》, 《인정사정 볼 것 없다》는 무조건 발로 뛰는 우 형사가 용의주도한 악당 장성민을 집요하게 쫓아서 잡는다는 단순한 내용이다. 《DOA》 또한 조지마가 류이치의 쫓고 쫓기는 과정을 거쳐 결투를 벌이고 황당무계하게 끝이 난다. 이들 영화에서 두 주인공 사이에 치밀한 두뇌 싸움도, 긴장감 넘치는 심리전도 없으며, 새로운 남성의 탄생을 목도하는 카타르시스도 제공하지 않는다. 때문에 드라마적 재미보다는 영화적 스타일을 통한 시각적 쾌락으로 영화를 이끌어 간다.

《인정사정 볼 것 없다》는 영화의 시작부터 흑백 화면에 강력한 메탈 사운드를 배경으로 스텝 프린팅, 슬로우 모션, 프리즈 프레임 등 다양한 기법을 통해 혈혈단신으로 범죄 현장에 뛰어든 우 형사와 동료들의 용감무쌍한 활약상이 양식적으로 묘사되며, 그들의 남성성이 강조된다. 이어지는 신에서 켈러 화면으로 바뀌고 낙엽으로 뒤덮인 거리에 과장된 색보정과 디졸브, 갑자기 쏟아지는 비와 슬로우 모션, 스텝 프린팅 등으로 한 칼에 누군가를 살해하는 모습을 통해 무자비한 장성민의 캐릭터가 묘사되고, 이러한 화려한 양식은 이 영화 전체를 규정하는 인장이 된다. 《더 히어로》는 홍콩 느와르 특유의 어두운 도시를 배경으로 네오사인 빛깔과 슬로우 모션, 빠른 편집, 과잉된 몸놀림 등을 특징으로 한다. 《DOA》는 노출 과다에 명암 대비가 극도로 높은 화면에 거친 질감과 왜곡된 색감, 핸드헬드와 빠른 편집, 극부감 혹은 극앙각, 익스트립 클로즈업 등의 극단적 화면 구도가 즐곳 나타난다. 이러한 영화적 양식으로 인해 폭력은 더욱 낭만화되고, 멋있고 강한 남성의 표상이 된다.

앞서 말한 바와 같이 90년대 후반에서 2000년대 초반에 걸쳐 한국영화에 나타나는 남성성은 그 중심에 IMF 이후 신자유주의 체제와 좌절이 있었다. IMF 경제위기가 불러일으킨 남성성의 위기²²⁾, 신자유주의 시대를 살아가는 남성들의 불안한 감정이 과잉으로 표출되면서 죽음, 좌절, 자살의 형태로 형상화됐다고 할 수 있다.²³⁾ 이 시기 영화 속에서 폭력성은 남성 육체의 나르시시즘적 이미지로 낭만화되어

20) 雜賀広海, 『『ヒーロー・ネバー・ダイ』における遊戯の機能——1997年以降の香港とジョニー・トー』, 『人間・環境学』 25, 2016, pp. 45~53.

21) Mike Dillon, "The immigrant and the yakuza gang escapes in Miike Takashi DOA," *Studies in the Humanities* 39(1-2), 2012, pp. 193~221.

22) 정영권, 「로맨틱 코미디, 강폐영화에서 남성 멜로드라마로 1992~2000: 영화 사이클의 변화와 계급, 젠더, 세대의 문제」, 『비교문화연구』 제65집, 2022, 37~78쪽.

사회경제적 위기를 상상적으로 해결하기 위한 것이라고 할 수도 있을 것이다.²⁴⁾ 그러나 《인정사정 볼 것 없다》에는 상상적으로 해결하기 위한 과정, 즉 남성성의 회복 및 재구축이 없다는 점에서 남성성의 복원도 없으며, 남성들의 어떠한 풍자도 사회정치적 의미도 없이 유희만 남는다. 이는 다른 두 작품에서도 마찬가지이다. 이러한 의미에서 완결된 남성성은 기호로서 더 큰 의미를 지니며, 기호화된 완결된 남성성은 신자유주의 시대 동아시아의 남성성을 상품으로 전환하는 핵심적 요소로 작동하게 된다.

6. 상품화하는 남성성

1990년대 말은 아시아 금융 위기를 겪으면서 아시아 지역의 신자유화가 급속하게 진행되던 상황이었다. 일본의 경우 1990년대 거품 경기가 붕괴하고 경제위기가 장기화되면서 일본 정부는 공공사업을 확대하지만, 이는 결국 국가채무의 증가로 이어졌다. 이러한 상황 속에서 1996년 일본정부는 재정수지 개선을 위해 긴축 재정을 추진하고, 소비세율을 인상했지만 대신 민간 수요 위축과 내수 침체를 가져왔다. 그리고 1997년 아시아 금융 위기로 수출이 줄면서 경기 하락세가 더욱 심화되면서 총체적 위기 상황에 처하게 된다. 이러한 상황을 타계하기 위해 정부는 각종 규제 완화를 통해 신자유주의적 정책으로 급선회한다.²⁵⁾ 홍콩의 경우도 1980년대 후반부터 신자유주의로 전환하기 시작했지만 1997년 아시아 금융위기와 홍콩 반환 이후에도 중국이 경제 세계화에 참여할 수 있는 창구로서 신자유주의적 예외 지역으로 인정하면서 더욱 가속화됐다.²⁶⁾ 기업의 거센 요구로 홍콩 정부는 민간 자본의 손실을 메우기 위해 시장에 개입했고, 정보 소유 부동산의 헐값 매각 등 공공 자산을 민영화하는 친기업적인 정책을 펼쳤다.²⁷⁾

한국, 일본, 홍콩 모두 1990년대 말을 기점으로 본격적으로 신자유주의 체제에 진입하게 되는데, 앞서 언급한 《철도원》의 주인공 오토마쓰는 자신의 일을 천직으로 여기는 고전적 남성상을 통해 신자유주의 이전의 일본적 가치관을 향수한다고 볼 수 있다. 또한 《미션》의 5명의 주인공들은 자본가에게 고용된 노동자로서 개인의 능력 이전에 동료로서의 신뢰와 협동이라는 전통적 가치관으로 신자유주의적 무한경쟁 체제에 저항하는 인물들이라고 할 수 있다. 그러나 《인정사정 볼 것 없다》, 《더 히어로》, 《DOA》의 완결된 남성성으로 무장한 주인공들에게는 전통적인 가치관을 긍정하거나, 신자유주의적 가치관을 부정하는 측면도 보이지 않는다. 오히려 그들의 남성성은 사회정치적, 역사적 맥락에 벗어나 있으며, 그래서 기호 그 자체로 작동하여 스스로 가치를 만들어 내며 상품화가 진행된다.

80년대 전후에는 국가와 사회에 복무하여 국가 발전에 이바지하는 훌륭한 아버지, 청년으로서 남성성이 사용가치로 교환이 됐다. 사용가치는 교환가치를 가능하게 하는 본질이자 인간의 욕구에 부합하는 구체적인 유용성으로, 자연적인 본성의 산물이라고 할 수 있는데, 그 이전의 남성성은 체제를 유지하는 본질적 요소로서만 교환할 수 있었으며, 다양한 사회정치적 교환가치를 성립하게 하는 필수 불가결한 요소로 신성화되어 있었다. 그러나 이는 신화에 불과할 뿐이다. 보드리야르의 주장을 적용하면 실은 사용가치가 사회적 관계를 은폐한 채 자연적인 욕구의 산물이 만들어 교환가치를 가능하게 하는 본질로 취급된다. 이로 인해 사용가치는 사회적 맥락에서 분리되어 신격화되고, 보드리야르는 이를 사용가치의 물신성이라고 한다. 이러한 신성화를 과정을 거쳐 사용가치의 물신성은 자본주의 질서를 정당화하는 이데올로

23) 조서연, 「누아르와 멜로드라마 사이의 좌절-1990년대 후반기 조폭영화의 남성성」, 『여성문학연구』 30호, 2013, 117~151쪽.

24) 주유신, 「눈물과 폭력 - 남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 육체」, 『영상예술연구』 8권, 2006, 61~89쪽.

25) 이득재, 「세계화라는 유토피아: 일본의 신자유주의」, 『문화과학』 47호, 2006년 가을호, 186~199쪽.

26) Gary Tang & Raymond Hau-yin Yuen, "Hong Kong as the 'Neoliberal Exception' of China: Transformation of Hong Kong Citizenship Before and After the Transfer of Sovereignty," *Journal of Chinese Political Science* 21(4), 2016, pp. 469~484.

27) Yun Chung Chen & Ngai Pun, "Neoliberalization and Privatization in Hong Kong after the 1997 Financial Crisis," *China Review* 7(2), 2007, 65~92.

기로 기능한다.²⁸⁾ 이러한 맥락에서 70, 80년대 영화 속 남성성은 사용가치의 물신성을 통해 가부장 질서를 정당화하는 방향으로 작동했다고 할 수 있다. 그러나 시대를 조금씩 달리하지만 80년대 혹은 90년대 이후 동아시아 지역에서 소비주의 문화가 확대되면서 남성 육체가 광고, 마케팅의 중요한 요소로 부각하면서 남성성에 은폐되어 있던 교환가치를 더 이상 은폐하기 힘들어졌다. 아름다운 남성에서 고뇌하는 남성까지 남성성을 낭만화하고 이상화하는 방식으로 영화적 양식도 더욱 자본주의화되면서 남성성은 상품의 가치 판단을 위한 중요한 척도로 작용했다. 남성성의 재생산과 소비 욕구는 인위적인 광고효과와 산물로서 드러나게 되고 교환 가능하게 된 것이다.

다시 보드리야르의 주장을 차용하여, 남성성의 소비와 생산은 광고를 통해 인위적인 욕구조작에 따른 차이의 관계에 놓이며 이러한 차이의 논리가 기호화된 체계 속에서 꾸준히 재생산되면서 지속적 소비를 유도한다²⁹⁾고 할 수 있다. 이에 따라 기호로서만 기능하는 완결된 남성성은 추상적이고 사회적인 기호로서 자본주의적 시장경제를 위한 필수요소로 환원됨과 동시에 자연적, 선형적이라 여겼던 남성성을 상품으로 변형시키는 과정의 핵심으로 작용한다. 다시 말해, 90년대 말 신자유주의 무한경쟁 체제로 돌입한 동아시아에서 남성들의 호모소셜한 욕망은 자본주의적 축적 구조에 부합하는 방향으로 단순화된 것으로, 이들의 완결된 남성성은 구체적인 사용가치의 대상이 아니라, 이미 단순화, 추상화라는 인위적인 욕구조작을 통해 만들어진 코드 속에서 비로서 의미를 갖는 상품의 기호인 것이다. 《더 히어로》의 고급 와인으로 형상화된 두 주인공의 끈끈한 연대처럼 말이다.

〈참고문헌〉

국내 문헌

- 곽한주, 「포스트 IMF 기 한국영화에 나타난 우울의 양상」, 『영화연구』 63 호, 2015
- 김소영, 「1990 년대 청춘물 한국영화와 이행기적 욕망의 궤적」, 『한국학논집』 59 호, 2015
- 요모타 이누히코, 『일본영화 전통과 전위의 역사』, 박전열 옮김, 민속원, 2017
- 왕홍양, 「중국 반환 이후 홍콩의 경찰 소재 영화 변천사」, 청주대학교 대학원 영상문화콘텐츠학과 석사논문, 2019
- 이득재, 「세계화라는 유토피아: 일본의 신자유주의」, 『문화과학』 47 호, 2006 년 가을호, 186~199 쪽
- 이호걸, 「1990 년대 이후 한국영화에서의 청춘의 재현: 88 만원 세대 영화 의 목시록적 비전을 중심으로」, 『영상예술연구』 23 호, 2013
- 임대근 외, 『중국 영화의 이해』, 동녘, 2008
- 우에노 치즈코, 『여성 혐오를 혐오한다』, 나일등 역, 은행나무, 2012 [EPUB 전자책]
- 장성갑, 「내셔널리즘 자장 안에서의 동아시아적 상상과 남성성의 강화: 현대 한국 장르영화를 중심으로」, 『영상예술연구』 25 호, 2014

28) Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths & Structures*, trans. Chris Turner, London and New Delhi: SAGE, 1998, pp. 87~98.

29) Ibid.

- 정민아, 「87년 체제에서 IMF까지 한국영화 주류 장르와 관람문화: 1987-1997년을 중심으로」, 『아시아영화연구』 10권 2호, 2018
- 정영권, 「로맨틱 코미디, 강패영화에서 남성 멜로드라마로 1992~2000: 영화 사이클의 변화와 계급, 젠더, 세대의 문제」, 『비교문화연구』 제 65집, 2022
- 조서연, 「누아르와 멜로드라마 사이의 좌절-1990년대 후반기 조폭영화의 남성성」, 『여성문학연구』 30호, 2013
- 주유신, 「눈물과 폭력 - 남성 멜로와 액션에서의 남성 정체성과 육체」, 『영상예술연구』 8권, 2006

해외 문헌

- Baudrillard, Jean, *The Consumer Society: Myths & Structures*, trans. Chris Turner, London and New Delhi: SAGE, 1998
- Dillon, Mike, "The immigrant and the yakuza gang escapes in Miike Takashi DOA," *Studies in the Humanities* 39(1-2), 2012
- Grossman, Andrew, *Queer Asian Cinema*, New York, London and Oxford: Harrington Park Press, 2000.
- Pang, Laikwan, "Post-1997 Hong Kong Masculinity," *Masculinities and Hong Kong Cinema*, eds. Laikwan Pang & Day Wong, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005
- Rutherford, Anne, "Nowhere to hide : the tumultuous materialism of Lee Myung-se," *Seoul Searching : Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, ed. Frances Gateward, ↑ State University of New York Press, 2007
- Tang, Gary & Yuen, Raymond Hau-yin, "Hong Kong as the 'Neoliberal Exception' of China: Transformation of Hong Kong Citizenship Before and After the Transfer of Sovereignty," *Journal of Chinese Political Science* 21(4), 2016
- Taylor-Jones, Kate E., *Rising Sun, Divided Land: Japanese and South Korean Filmmakers*, London and New York: Wallflower Press, 2013, p. 118.
- Yun Chung Chen & Ngai Pun, "Neoliberalization and Privatization in Hong Kong after the 1997 Financial Crisis," *China Review* 7(2), 2007
- 雜賀広海, 「『ヒーロー・ネバー・ダイ』における遊戯の機能——1997年以降の香港とジョニー・トー」, 『人間・環境学』 25, 2016
- セジウィック, 이브·K, 『男同士の絆 —イギリス文学とホモソーシャルな欲望』, 上原早苗, 亀澤美由紀 翻訳, 名古屋大学出版会, 2001

해외 기사

- 「知恵蔵」, 朝日新聞, <https://xsearch-asahi-com.mgu.idm.oclc.org/chiezo/> (최종검색일 : 2023년 1월 25일)

“고독한 남자들의 우정”에 대한 토론문

김효정
한양대학교

2000년을 전후해서 등장하기 시작하는 남성 리드 영화들, 혹은 한국 영화들 속 남성 캐릭터를 분석하는 것으로 시작해 이를 동시대 동아시아 영화들로 확장하는 발표다. 과연 한국영화연구에 의미 있는 보탬이라고 생각한다. 발표에서 제시되는 2000년도 전후를 국가별로 특색화 한다면 한국의 경우 IMF 이후, 홍콩은 중국 반환 이후, 일본의 경우 거품 경제 이후로 특징지어진다.

이 발표의 가장 매력적인 지점은 비슷한 시기 한중일 세 나라의 영화적 징후를 비교분석한다는 점이다. 그간 1990년대 말 이후의 한국영화 연구, 혹은 한국영화 속 남성성을 분석하는 리서치는 많았으나 이를 동아시아적인 맥락에서 거시적으로 분석하는 연구는 쉽게 마주하지 못했기 때문이다. 특히 일본 문화, 혹은 영화가 90년대 후반에 한국에서 처음으로 개방되었다는 사실을 고려하면 이 시기는 동아시아 3국의 정치, 경제적인 전환점 이외에도 문화적인 급류가 만난다는 의미에서 눈 여겨 볼만한 지점이다.

흥미로운 테마를 제시해주셨으니 단순히 이 토론문의 역할은 이 연구에서 제시된 사실들, 논지들과 병치해서 생각해 보면 좋을 지점들을 풀어놓는 정도로 생각해 주셨으면 좋겠다.

첫째, 서론에 등장하는 전제에 대한 (이 연구에 있어 중요한 지점으로 생각되기에) 부연설명이 있으면 하다: “남성들은 그 이전보다 더욱더 폭력적이거나 훨씬 고독하고 우울한 모습으로 한국 영화의 한자리를 꿰찼으며, 이러한 경향 속에서 2000년대 이후 남성성은 중요한 담론의 영역에 들어섰다.”라는 전제(premise)는 주석이 달려 있음에도 조금 더 구체화 시키거나 역사화적 (historiographical) 관점으로 해석했으면 어떨까 하는 생각이다. 인용된 곽한주 선생님의 연구를 읽었을 때도 들었던 생각이었다. 2000년을 전후로 등장한 한국영화의 남자들이 (메인 캐릭터 기준, 기능적으로 등장하는 악역은 제외) 예컨대 70년대나 80년대의 앞선 세대의 남성 캐릭터들에 비해 유독 더 폭력적으로 변모했다는 주장에는 다소 의구심이 들어 주석보다는 구체적인 설명이 약간이라도 수반되어야 할 것 같다. 비슷한 맥락에서 더 ‘우울’해졌다는 캐릭터 분석 역시 마찬가지다.

특히 하길종의 작품들에서 등장하는 폭력적인 남자 캐릭터들 (<화분>의 현마, <수절>의 폭군 등) 이만희나 김수용의 영화 (<휴일>, <무진기행>에서 등장하는 유약하고 우울한 남자들, 상업영화 감독이었던 정진우 영화의 경향 중 하나라고 할 수 있는 폭력적인 남자 주인공 (<초우>, <가시를 삼킨 장미> 등) 내가 기억하는 1970, 80년대에 배출된 한국영화의 수많은 남자 캐릭터들은 대부분 폭력적이고 히스테리컬하다. 그것이 여성에게 가하는 폭력이든, 가족에게 혹은 타인에게 행해진 폭력이든 이들은 예측할 수 없는 상황에서 폭력성과 과잉적 남성성 (hypermasculinity) 그 사이를 분출하고 배회하는 캐릭터였다.

1990년대 말, 혹은 2000년을 전후로 등장한, 혹은 상업적으로 성공했던 영화들 예를 들어 조폭 장르 영화, 액션 영화의 공통점이라면 이전보다 더 폭력적인 남성 캐릭터라기보다는 폭력적인 상황/배경에 노출된, 혹은 마주해야만 하는 남자들, 그래서 그렇게 변모해가는 남자들이 주류이지 않았나 싶다. 예를 들어 2000년대를 수 놓았던 (?) 조폭 장르의 대부분의 주인공들은 마치 신데렐라의 이야기처럼 바닥부터 시작해서 서서히 폭력성을 배워 나가는 경향을 드러낸다 (예. <초록물고기>의 막동)

두 번째는 두기봉과 기타노 다케시를 통해 본 중국과 일본의 케이스 스터디에서 혹시 산업의 변화 역시 이러한 경향에 기여를 하지 않았을까 하는 질문이다. 중국/홍콩 두기봉의 경우 은하영상의 창립이후로 대부분의 영화를 중국자본, 중국 케스트를 이용해 중국 본토에서 제작했다. 특히 2003년 CEPA 체결

이후로 엄청난 특권과 인센티브를 위해 많은 홍콩 제작자들이 중국에서 영화를 제작했는데 두기봉이 은하영상을 통해 만든 영화 역시 대부분 이러한 특권을 계산에 두고 제작된 것으로 알고 있다. CEPA의 영향으로 하락하던 홍콩영화산업이 양적 성장을 이룬 것은 사실이지만 중국의 자본과 권력 하에 양산된 영화들이라 보니 당국의 검열과 여러 통제 정책에 의한 표현의 자유가 허락되지 않아 질적 하락이 이루어질 수밖에 없었음을 읽은 적이 있다. 이것이 사실이라면 남성들의 연대, 특히 형사물에 있어서 형사들이나 경찰 간에 우정 등의 이야기는 공권력을 친화적으로 그리는 것을 선호하는 중국의 검열 정책에도 적게나마 영향을 받은 것은 아닐지 생각을 해보는 것도 유익한 접근이 아닐까 싶다.

비슷한 맥락에서 중국의 경우처럼 일본영화 (특히 기타노 다케시나 미이케 다케시 같은 악동 거장들이) 가, 특히 남성성의 재현에 있어 검열이나 미디어 정책에 직접적인 영향을 받았다고 보기는 힘들겠지만 이 당시 영화들이 보여주는 남성성의 변화를 당시 일본영화산업의 변화의 맥락에서도 위치시켜 볼 수 있지 않을까? 마치 버블 경제의 붕괴가 영화의 캐릭터에 영향을 주는 것처럼 말이다. 예컨대 1970년대 한국영화산업이 텔레비전과 경쟁해야 했을 때 영화산업은 영화(만)의 고유한 스펙터클을 여성의 성(sexuality)에서 찾고 텔레비전은 반대의 경우로 가족적 가치를 중심으로 한 연속극에 치중함으로써 동시대의 다른 매체 (영화, 성적인 여성 - 예. 호스티스 영화 - vs. 텔레비전, 현모양처) 에서 군림하는 여성상이 정반대의 경향으로 드러나는 것처럼 말이다.

뉴 플랫폼 시대의 영화 다양성

성진수
부산대학교 영화연구소

1. 들어가며

2022년 11월에 열린 한국영화학회 창립 50주년 기념 학술대회의 주제는 ‘영화란 무엇인가?’였다. 학술대회 기념 책자의 서문에서는 ‘영화란 무엇인가?’란 질문이 등장하는 상황을 두 가지 징후에서 비롯되었다고 본다. 먼저 출발 단계에서의 각오와 비전을 제시하는 경우이고, 두 번째는 정체성의 위기나 역사적 격변기의 징후인 경우이다. 후자의 경우 “영화의 정체성이 흔들릴 때 범주에 대한 재성찰의 필요성”이 질문의 형태로 귀화한다는 것인데¹⁾, ‘정체성의 재성찰’이라는 시각에 주목한다면 이는 결국 새로운 출발과 비전 제시이기도 하다. 한국에서 영화가 학문의 대상으로서 가치를 인정받은 지 반 세기가 지난 시점에서, 이 학술대회가 영화의 정체성을 성찰하고 새로운 인식의 틀을 모색하는 것을 목표로 삼은 배경에는 영화를 둘러싸고 진행되고 있는 변화들이 있다. 이 중 특히 최근 팬데믹 상황에서 가속화된 영화 배급과 상영의 패러다임 전환 양상은 중요하게 주목할 만하다.

정보통신정책연구원의 패널조사에 따르면 최근 3년간 OTT 이용 경험은 2020년 72.2%에서 2022년 85.4%로 13.2% 상승한 것으로 나타났다. 이 조사에서는 동영상 스트리밍 서비스를 모두 OTT에 유튜브까지 포함하고 있기 때문에, 주로 사용하는 OTT를 묻는 응답에서 유튜브가 77.7%로 가장 많았고 넷플릭스는 13%로 그 다음으로 많이 이용하는 것으로 나타났다. 그러나 최근 3년간의 응답률을 비교해보면 유튜브를 가장 많이 이용한다는 응답자가 2020년 79.1%, 2021년 81.5%, 2022년 77.7%로 큰 변화가 없는 데 반해, 넷플릭스를 가장 많이 이용한다는 응답률은 2020년 7.1%, 2021년 8.8%, 2022년 13.0%로 성장한 것을 확인할 수 있다. 3년 간 83%의 성장률을 보인 것이다.²⁾ 이 이용률은 1순위 응답을 기준으로 한 것인데, 1~3순위 응답을 기준으로 할 경우 넷플릭스 이용률은 이보다 더 높은 2020년 22.7%, 2021년 27.8%으로 나타난다. 또 다른 연구에 의하면 “1년 전과 비교하여 이용하고 있는 유료 OTT 서비스의 개수가 증가”하였다는 이용자가 45.4%로 여러 개의 유료 OTT 서비스를 이용하는 이용자의 비율이 늘어난 것으로 나타났다.³⁾ 넷플릭스로 대표되는 OTT 서비스가 대중들의 일상에 자리잡으면서 기존의 방송 채널과 극장을 대체하고 있는 셈이다.

이와 같은 연구 결과들은 극장을 근간으로 한 영화의 정체성이 더 이상 유효하지 않을 수도 있다는 위기감과 ‘영화란 무엇인가?’라는 질문을 시급하게 소환해야 했던 배경을 짐작하게 해준다. 이러한 배경 하에서 최근 OTT에 관한 연구도 활발하게 진행되고 있다. 권은정은 OTT 관련 연구를 크게 세 가지로 구분한다. 첫째는 산업적 시각의 연구들로 산업적 연구로 개념 정의, 시장 동향과 전망, 성공 사례 연구, OTT 서비스의 산업과 경제적 영향 등을 다룬 연구들이다.⁴⁾ 두 번째 유형은 이용자에 관한 연구이

1) 문관규, 「“영화란 무엇인가?”라는 질문에 대한 학자들의 때 묻지 않은 응답」, 『영화란 무엇인가』, 한국영화학회, 2022, 5쪽.

2) 정용찬, 김윤화, 오윤석, 「KISDI STAT Report-2022 한국미디어패널조사 주요 결과」, Vol. 22-23, 정보통신정책연구원, 2022, 5쪽.

3) 강준석, 「유료 OTT 서비스 이용 행태 분석: 다중구독 및 계정 공유 행태를 중심으로」, 정보통신정책연구원, 2022, 6쪽.

4) 권은정, 「OTT 서비스 채택의 주관적 인식 유형 연구」, 경기대학교 박사학위논문, 2021, 19~25쪽.

다. 권은정은 넷플릭스 서비스가 확장되는 상황 속에서 이용자 연구가 본격적으로 시작되었다고 본다. 「OTT 서비스 이용자의 이용 동기가 이용만족과 지속사용의사에 미치는 영향」(김대한, 박남기, 2016), 「OTT 요금제에 따른 콘텐츠 몰입도 연구」(이승지 등, 2021), 「OTT이용자의 미디어리터러시 능력이 K-콘텐츠 성공요인 및 가치평가에 미치는 영향에 관한 연구-오징어게임 성공사례를 중심으로-」 등이 이에 해당된다.⁵⁾ OTT관련 연구의 마지막 유형은 정책 관련 연구이다. 이런 연구들은 OTT 서비스가 정보 통신, 방송, 콘텐츠 등 기존의 정책 구분 영역을 모두 포함하는 융합적인 성격을 띠고 있기 때문에 이에 적합한 법 제도가 새롭게 모색되어야 하는 상황을 반영하고 있다. 「한국 OTT 논의 지형의 특성과 정책적 함의: 개념과 정책 방안 논의를 중심으로」(정영주, 박성순, 2019), 「OTT 서비스의 유형과 주요국의 규제 정책에 대한 고찰」(김수원, 김대원, 2019), 「글로벌 OTT의 확산에 따른 미래 예측과 정책 대응」(정인숙, 2020) 등이 이에 해당한다.⁶⁾

개인 연구자의 연구부터 기관의 보고서에 이르기까지 OTT에 관한 연구는 양적으로 증가하고 있다. 2021년 연구인 권은정의 논문에 언급된 주요 선행 연구의 수만 해도 거의 40편에 이른다. 여기에 2022년 이후 진행된 연구들을 추가하면 OTT는 최근 가장 주목받는 연구 주제로 꼽아도 손색이 없을 것이다.⁷⁾ 권은정이 구분한 연구의 경향은 OTT 현상을 다른 시각에서 접근하고 있는 듯 보이지만 근본적으로는 새롭게 등장한 콘텐츠 사업으로 보고 있다는 공통점이 있다. 그러나 영화와 드라마를 시청하는 대중들에게 OTT가 보편화되면서 OTT현상을 탐구하는 연구의 관점들이 다양해지는 경향 또한 볼 수 있다. 「넷플릭스를 중심으로 한 국내 OTT 시장의 현황에 따른 독립영화 발전 가능성 모색」(이정현, 정재형, 2020), 「OTT서비스와 '여성 취향'의 진화-드라마 [킬링이브]를 중심으로」(손혜민, 2020), 「뉴미디어 환경에서의 문화 다양성과 불평등」(궁선영, 2022), 「OTT시대 보편적 시청권을 위한 시론적 논의: 스포츠 이벤트를 중심으로」(봉미선, 신삼수, 2022)와 같은 연구들이다. 이 연구들은 문화 다양성과 포용, 공공성 등의 관점에서 새로운 미디어 현상을 성찰한다. 본 발표는 이러한 연구들과 흐름을 같이 하면서 OTT 시대에 한국 영화가 공공적 차원에서 중요하게 생각해 온 가치들의 지속가능성을 위한 시론이라 할 수 있다.

2. OTT와 독립 영화의 확산 가능성

2016년 넷플릭스가 한국에 상륙한 이후 OTT 서비스에 대한 관심이 더욱 고조되었지만, 국내 OTT 서비스는 그보다 먼저 시작되고 있었다. 2010년 티빙 서비스가 시작되었고, 2011년에는 KT와 SKT 등 IPTV 사업자가 올레TV와 호핀(Hoppin)과 같은 모바일 OTT 서비스를 시작하였다. 2012년에는 SBS와 MBC가 공동출자한 폭(POOQ)이 등장하였다. 넷플릭스가 국내 서비스를 시작한 2016년에는 왓차와 옥수수(Oksoso)도 서비스를 시작하였다. 왓차는 2011년 콘텐츠 평가, 추천 서비스인 왓차피디아로 시작하여 OTT 서비스로 사업을 확장한 케이스이고 옥수수는 SK계열의 호핀과 Btv모바일이 통합된 결과물이었다. 2019년에는 올레TV 모바일에서 브랜드를 변경한 시즌(Seezn)과 옥수수와 폭의 합병으로 탄생한 웨이브(Wavve)가 서비스를 시작하였고, 2020년에는 쿠팡플레이(Coupang Play), 2021년에는 디즈니+와 애플TV+가 한국 서비스를 시작하였다. ([표1] 국내 주요 OTT 사업자 현황)⁸⁾

5) 권은정, 위의 논문, 26~35쪽.

6) 권은정, 위의 논문, 36~41쪽.

7) 학술연구정보서비스 'RISS'에서 'OTT' 키워드로 검색되는 2022년 발간된 국내학술지 게재 논문의 숫자만 해도 100편이 넘는다.

8) 채정화, 김유례, 『한국 OTT 플랫폼사업자 및 영화유통현황』, 영화진흥위원회, 2022, 3~4쪽

[표3] 국내 주요 OTT 사업자 현황

플랫폼	국내 서비스 시작일	일 활성 이용자 수	비고
넷플릭스	2016년 1월 7일	1,124만 명	-
웨이브	2019년 9월 18일	432만 명	2012년 서비스를 시작한 폭(POOQ)과 2016년 서비스를 시작한 옥수수(Oksusu)의 합병으로 시작
티빙	2010년 6월 1일	429만 명	2008년 웹서비스 헬로tv i로 시작
왓챠	2016년 1월 31일	94만 명	-
디즈니플러스	2021년 11월 12일	168만 명	-
쿠방플레이	2020년 2월 24일	380만 명	-

OTT 서비스 이용 행태를 조사한 자료에서 여러 개의 OTT 서비스를 이용하는 그룹의 이용자들이 이용하고 있다고 응답한 서비스들은 [표1]에 포함된 플랫폼들의 조합으로 구성되어 있는 것을 볼 수 있다.⁹⁾ 달리 말하면 이들이 현재 국내 OTT를 이끄는 메이저 사업자들이라는 의미이다. 이처럼 OTT 서비스가 많아지면서 구독자를 확보하기 위한 이들의 경쟁 또한 치열해질 수밖에 없다. 넷플릭스 이용자를 대상으로 한 연구에서 유지훈과 박주연은 OTT의 지속 사용에 있어서 콘텐츠 만족도가 가장 중요한 요소일 수 있음을 보여준다.¹⁰⁾ 최근 OTT 플랫폼들이 오리지널 콘텐츠 제작에 투자를 늘리는 이유 또한 이 때문이라 할 수 있다. 콘텐츠 측면의 차별화를 위해 OTT 서비스들은 기성 미디어가 다루지 않는 소재에 주목하기도 한다. 왓챠의 <시맨틱 에러>, 웨이브의 <메리 퀴어>와 <남의 연애> 등 성소수자의 연애와 사랑을 소재로 한 콘텐츠 등이 한 예가 될 수 있다. 손혜민은 넷플릭스와 왓챠가 ‘여성 서사’ 작품에 보이는 관심을 지적하면서 “‘마이너’한 소재를 다루는 특화된 콘텐츠를 제작, 보급하는 것은 OTT 서비스의 주요 전략”일 수 있다고 주장한다.¹¹⁾ 대중의 다양한 취향을 만족시킬 수 있는 다양한 콘텐츠를 구성하여 이용자 확대를 추구하는 것이라 할 수 있다. 이러한 양상은 메이저 OTT 서비스의 전략으로서 나타나기도 하지만, 전체 OTT 서비스의 다양화로 나타나기도 한다. 특화된 콘텐츠에 집중하는 전문 OTT들이 등장한 것이다.

영화 애호가들을 겨냥하여 독립 영화나 단편 영화 혹은 특정 장르의 영화나 고전 영화, 특정 지역의 영화 등을 추천하는 스트리밍 서비스들이 다양하게 운영되고 있다. 영화나 대중문화 정보를 제공하는 사이트에서는 그에 대한 주요 리스트를 정리하여 제공하기도 하는데, 이러한 리스트에서 가장 먼저 언급되는 것은 MUBI이다. 2007년부터 서비스를 시작한 MUBI는 할리우드로 대표되는 상업적 영화에서 벗어나 새로운 영화를 찾는 사람들에게 국제영화제 상영작부터 고전 영화에 이르기까지 특별하게 큐레이션한 영화들을 제공하고, 웹 매거진이라 할 수 있는 ‘Notebook’를 통해서도 영화 평과 에세이를 제공한다. 이외에도 토론토 지역에 기반을 두고 있으며 LGBTQ+, 여성, 장애에 대한 영화를 주로 다루는 ‘Fearless’, 영화제에서 수상한 아프리카와 카리브해의 영화들을 주로 추천하는 ‘Kweli TV’, 독립 영화와 다큐멘터리를 중심으로 서비스하면서 신인 감독들에게 데뷔 기회를 제공하기도 하는 ‘Fandor’, BFI(British Film Institute)에서 운영하는 ‘BFI Player’ 등이 넓은 의미에서 독립 영화로 분류할 수 있

9) 강준석, 앞의 논문, 50쪽.

10) 유지훈, 박주연, 「글로벌 OTT 서비스 이용자의 지속적 이용 의도에 미치는 요인 연구」, 『방송통신연구』, 2018, 46~79쪽.

11) 손혜민, 「OTT 서비스와 ‘여성 취향’의 진화-드라마 [킬링이브]를 중심으로」, 『여성문학연구』 vol 51. 2020, 16쪽.

는 작품들을 전문적으로 서비스하고 있다.¹²⁾ 이들은 일부는 특정 국가에서만 서비스되는 한계를 갖고 있지만, 이 서비스들을 통해 기존의 시스템에서 극장 배급의 기회를 얻기 어려웠던 영화들이 시간과 공간의 제약에서 벗어나 더 많은 사람들에게 소개될 수 있는 가능성을 갖게 되었다.

한국에서도 이와 유사한 사례를 찾아볼 수 있다. ‘퍼플레이’는 여성영화 플랫폼을 지향하며 2019년 12월 정식 서비스를 시작한 여성영화 전용 OTT 서비스이다. ‘퍼플레이’는 2020년 기준으로 약 250편의 작품을 서비스하는데¹³⁾ 그 작품들은 모두 퍼플레이가 정의하는 여성영화이다. 퍼플레이는 “여성 감독이 만들거나, ”여성을 주인공으로 하거나 젠더 이분법에 도전하는 영화를 여성영화로 정의하고“, 전체의 90%를 여성 감독의 작품으로 서비스 하고 있다.¹⁴⁾ 다큐멘터리 전용 플랫폼인 ‘D-box’도 있다. EBS국제다큐영화제(이하 edif)에서 영화제 기간 동안 온라인 상영을 위한 플랫폼으로 2014년 오픈한 ‘D-box’는 2015년 역대 상영작을 포함한 다큐멘터리 플랫폼으로 확대 개편하였다. 현재는 eidf 상영작 외에 여타 영화제 작품을 포함하여 734개의 다큐멘터리를 서비스 하는 특화된 플랫폼으로 운영되고 있다. 독립 영화나 단편 영화, 주류 영화가 외면하는 소재의 작품을 상영하는 이러한 국내 OTT 서비스들의 확산은 영화 다양성과 영화 문화 성장에 도움이 될 것은 자명하다. 이러한 OTT들은 팬데믹이 촉발시킨 영화 관람 습관의 변화와 온라인 배급, 상영 기술과 산업의 변화를 배경으로 출발하였다. OTT 이용자의 증가와 산업의 성장은 당분간 이어질 것으로 예상되지만, 그러한 상황이 곧 ‘퍼플레이’나 ‘D-box’ 같은 서비스의 미래를 보장할 것이라고 확신할 수는 없다. 우리는 이미 ‘퍼플레이’에 비해서는 메이저이고 국내 OTT의 선발주자격인 왓챠가 넷플릭스와 같은 글로벌 OTT나 대기업 자본을 등에 업고 있는 티빙과 같은 서비스들과의 경쟁 속에서 경영위기를 겪는 모습을 목격하고 있다. 이러한 상황 속에서 OTT 플랫폼을 기술이나 산업의 시각에서 뿐 아니라 공공적 가치의 관점에서 성찰해야 할 필요성이 제기된다.

3. OTT의 공공적 가치

글로벌 OTT 서비스를 통해 한국에서 만든 영화와 드라마가 전 세계적 이용자에게 알려지고 큰 수익을 거두는 사례가 나타나면서, OTT 산업의 성장이 한국 콘텐츠의 글로벌 경쟁력을 확인하는 기회가 되고 있다. 차별화된 오리지널 콘텐츠를 확보하려는 글로벌 OTT들이 적은 제작비로 높은 성과를 거두어내는 한국 콘텐츠에 주목하고 한국에서의 제작 투자를 확대하는 상황 속에서 한국 영화는 또 다른 성장의 계기를 마주하고 있는 것이다. 총 수익의 95% 이상을 국내 시장에 기대어왔던¹⁵⁾ 한국 영화에게 OTT는 한국 바깥의 새로운 시장으로 진출할 수 있는 중요한 디딤돌임에 틀림없다. 이와 같은 기회가 상업적 영화 뿐 아니라 독립 영화에도 긍정적인 영향을 줄 것이라는 기대도 존재한다. 독립 영화에서 강조되는 지역성과 진정성이 작품의 개성으로 받아들여져 콘텐츠의 다양성을 추구하는 넷플릭스와 같은 글로벌 OTT에게 긍정적으로 받아들여질 수 있다는 생각이다.¹⁶⁾ 북미 지역의 독립 영화 팬을 위한 스트리밍 서비스를 소개하는 한 기사는 “민거나 말거나” 넷플릭스는 비평가들로부터 호평을 받은 독립 영화를 볼 수 있는 베스트 11 스트리밍 서비스 중 하나라고 말한다.¹⁷⁾ 이 기사에서는 넷플릭스가 독립 영화 코

12) ‘18 Best Streaming Services for Indie Movies’, 2023년 2월 1일,

<https://agoodmovietowatch.com/new/best-streaming-services-for-indie-movies/>

13) 조일지, 「여성영화를 선택하세요: 여성영화 플랫폼 ‘퍼플레이’」, 『여/성이론』 43호, 도서출판이연, 2020, 273쪽.

14) 조일지, 위의 글, 272쪽.

15) 영화진흥위원회, 『2022 영화 온라인 시장 전망』, 2022, 52쪽.

16) 이정현, 정재형, 「넷플릭스를 중심으로한 국내 OTT 시장의 현황에 따른 독립영화 발전 가능성 모색」, 『한국콘텐츠학회논문지』20(8), 한국콘텐츠학회, 2020, 377쪽.

17) DIANA VERGARA, ‘he 11 Best Streaming Services for Fans of Independent Films’, 2021년 1월 12일, <https://www.makeuseof.com/best-streaming-services-for-independent-films/>

너를 운영하고 있다고 말하는데, 이는 가능한 다양한 콘텐츠를 확보하고 그것을 태깅을 이용하여 세분화한 후 개인화 하여 추천하는 넷플릭스 알고리즘의 결과로 이해할 필요가 있다. 개인화를 지향하면서 다양성을 추구하는 넷플릭스와 같은 OTT 플랫폼의 전략이 ‘마이너’한 소재, ‘소수’의 취향을 만족시킬 만한 콘텐츠에 우호적인 환경을 제공한 것은 부인할 수 없다. 그러나 손혜민이 지적하듯이 이를 ‘소수자성’ 그 자체에 대한 관심으로 보는 것은 곤란할 수 있다. 그 소수의 취향이 일정한 수준의 소비로 이어지지 않을 때 그것은 언제든지 투자 가치를 잃을 수 있기 때문이다.¹⁸⁾ 독립 영화의 가치를 투자할 만한 이용자 ‘취향’의 하나로 생각하는 산업 논리 하에서 독립 영화의 확산은 한계가 있을 수밖에 없다.

독립 영화와 예술 영화의 성장 지속을 위해서는 그 존재 가치를 개인화된 취향이 아닌 다양한 목소리, 즉 사회 변혁의 계기나 영화 예술의 진화를 모색하는 다양한 목소리로서 이해는 시적이 필요하다. <기생충>이나 <오징어 게임>의 저변에 깔려 있는 사회 인식이나 장르의 독창적 재창조가 한국 영화의 경쟁력이라 본다면, 한국의 독립 영화가 그 경쟁력의 단단한 토대가 되어 왔다는 것은 역사적으로 증명된 사실이다. 독립 영화의 중요성은 지금의 기회를 중장기적으로 지속시키기 위해서도 중요하다. 지금까지의 기회가 주로 기성 감독들에게 주어졌다면 이를 이을 새로운 창작자가 필요하기 때문이다. 이를 위해서는 “젊은 감독들이 독립 영화를 통해 노출될 수 있는 기회가 마련”¹⁹⁾될 필요가 있다. 이와 같이 독립 영화나 예술 영화, 더 나아가 단편 영화의 지속 가능성은 공공적 의미를 가진다. 따라서 OTT 플랫폼 시대의 도래에 맞춰 독립 영화를 위한 공적 유통 플랫폼을 구축하거나 공공적인 관점에서 퍼플레이와 같은 OTT 플랫폼을 지원할 필요가 있다는 제안²⁰⁾의 목소리가 등장하는 것은 타당해 보인다.

이러한 관점에서 영국 BFI의 BFI Player 사업은 하나의 좋은 지침이 될 수도 있을 것이다. 2014년 10월 런칭한 BFI Player는 다른 곳에서 쉽게 볼 수 없는 영국의 독립 영화와 고전 영화, 그리고 일부 최신 개봉작을 다루는 온 디맨드 스트리밍 서비스이다. 레드, 골드, 그린의 세 파트로 나뉘어 서비스가 제공되는데, 레드에서는 비평적으로 호평받은 최신 개봉작을 서비스하며 개별 렌탈 방식으로 이용가능하다. 정액 구독권으로 이용할 수 있는 골드는 고전 영화, 컬트 영화, 독립 영화 등이 포함되어 있다. 그린은 무료로 이용할 수 있는데 단편 영화와 영국 내 파트너들의 아카이브를 볼 수 있도록 구성되어 있다.²¹⁾ 영국 내에서만 접근이 가능했던 BFI Player는 2021년 5월 미국에도 서비스를 오픈하여 서비스의 확장을 시도하고 있다.²²⁾ 최근 발표된 BFI의 중장기 플랜에서 BFI Player는 중요한 사업으로 언급된다. 2033년까지 향후 10간 BFI의 사업 비전과 전략 속에서 BFI Player는 중요한 혁신 기획 중 하나를 대표한다. 특히 2019년 이후 OTT 플랫폼 이용의 급격한 성장 속에서 BFI Player의 구독자도 두 배로 증가하였는데, 구독자 수의 증가와 안정적인 유지가 “BFI의 재정적 압박을 완화시키는 준수한 순이익을 창출”했다는 점은 주목할 만하다.²³⁾ 이는 고전 영화, 독립 영화와 같은 특정한 영화를 보고자하는 이용자를 위한 OTT 플랫폼의 상업적 가능성을 시사하기 때문이다. 넷플릭스와 같은 대형 OTT 플랫폼에서 개개인이 원하는 콘텐츠를 검색하는 것이 점점 어려워지는 상황에서 특수한 성격의 콘텐츠를 모아서 서비스하는 틈새시장의 가능성을 고려해 볼 수도 있는 것이다.

18) 손혜민, 앞의 논문, 28쪽.

19) 영화진흥위원회, 『2022 영화 온라인 시장 전망』, 2022, 51쪽.

20) 영화진흥위원회, 위의 연구, 51쪽.

21) BFI Player 공식 웹사이트 <http://player.bfi.org.uk/help>

22) Simon Thompson, 'The British Film Institute Enters The U.S. Streaming Market With BFI Player Classics', <https://www.forbes.com/sites/simonthompson/2021/05/14/the-british-film-institute-enters-the-us-streaming-market-with-bfi-player-classics/?sh=5843eec26482>

23) 영화진흥위원회, 『KOFIC 이슈페이퍼 2022-10 영국영화협회 스크린컬처 2033 (BFI Screen Culture 2033) 국영문판』, 2022, 24쪽.

4. 나가며

지난 2~3년이라는 짧은 시간 동안 OTT 플랫폼은 급격한 성장을 이루었다. 넷플릭스 독주의 시대가 저물고 디즈니플러스 같은 대형 영화사가 OTT 서비스에 본격적으로 가세하고 있다. 중소 규모의 서비스들까지 포함하면 미국에는 260여 개의 OTT 스트리밍 서비스가 존재한다고 하니,²⁴⁾ 그 시장의 크기와 방향을 아직 가늠할 수 없는 상황이라 하겠다. 스크린 쿼터제도를 통해 일정 부분 보호 받으면서 성장했던 극장 중심의 시대와 달리 한국의 OTT 플랫폼 시대는 글로벌한 경쟁 체제로 시작되었고, 국내 대형 OTT 서비스들은 경쟁력을 하나씩 쌓아가고 있으며 특화된 콘텐츠를 제공하는 소규모 플랫폼들 또한 그 세력을 유지하기 위해 애쓰고 있다. 성장의 시간에 놓여있는 지금, 콘텐츠 확보라는 비즈니스 전략 하에서 레거시미디어에서는 소외되었던 작품들이 기회를 갖는 사례도 보게 된다. 그러나 그것은 산업 논리에 따른 수단으로 전략할 가능성도 존재한다. 모든 상황들이 앞으로 어떤 변화를 맞게 될지 지켜봐야 하겠지만, 대중들의 영화 관람 습관의 변화를 고려하면 모든 상황이 과거로 되돌아갈 수 없을 것은 자명하다. 지금까지 산업의 관점에서 이 변화를 현상으로서 주목해 왔다면, 정책의 관점에서 어떻게 이 현상을 수용하고 뒷받침할 것인가에 대한 논의들이 시작되고 있다. 산업의 논리에서 배제될 가능성이 높은 독립·예술 영화를 중심으로 한 영화 다양성의 문제는 정책의 지지를 필요로 한다. 한국 영화는 지금까지 한국 영화를 지탱해왔던 중요한 하나의 축이라 할 수 있는 ‘영화 다양성’의 문제를 OTT 플랫폼 시대에 어떻게 지속시켜 나갈 것인가의 논의를 미룰 수 없는 시점에 와 있는 셈이다. OTT 플랫폼과 관련하여 여전히 모든 것이 진행형인 상황에서 구체적인 방안을 제안하지 못한 것은 본 발표의 한계라 할 수 있다. 그러나 이 발표가 이러한 시의성을 환기하고 사안의 논의하는 출발점으로서 역할을 할 수 있기를 기대한다.

24) 영화진흥위원회, 『2022 영화 온라인 시장 전망』, 2022, 49쪽.

‘뉴 플랫폼 시대의 영화 다양성’ 토론문

이석창
건양대학교

뉴 플랫폼 시대, OTT의 힘이 드셉니다. 2022년 기준 OTT 가입자 수가 무려 11억 명에 이릅니다. 그 억-소리 나는 시청자를 만족시키기 위해 다양한 볼거리가 쏟아지고 있습니다. 급변하는 미디어 환경과 밀려드는 콘텐츠에 잠시 한눈을 팔면 미처 보지 못한 영화가 턱밑까지 차오릅니다. 틈틈이 영화 밖으로 고개를 빼 호흡하지 않으면 역사할 지경입니다. 영화산업에 OTT의 비중이 점차 증가하는 상황에서, 넷플릭스의 등장 이후 스마트폰의 보급과 인터넷의 활성화와 함께 OTT가 영화산업에 미치는 영향과 의의는 논의의 대상이 되고 있습니다. OTT는 문화, 산업, 정책 등 다양한 관점에서 해체되고 자세히 관찰됩니다.

무엇보다 OTT가 등장한 이후, 지금까지 이루어낸 그 산업적 성과가 놀랍습니다. 영진위의 2021년 한국 영화산업 결산에 의하면, 2017년 극장과 비교해 1/3 정도 규모였던 OTT 수입은 2021년 기준 극장수입의 약 2배를 상회합니다. 극장의 수입은 점점 줄어들고 OTT의 수입은 점점 증가하는 모양새입니다. 몇몇은 OTT를 환영합니다. 접근성과 파급력이 좋다고 말합니다. OTT를 새로운 영화 발전의 창구로 바라보며 한국 영화산업의 발전에 긍정적 신호로 인식합니다. OTT의 무서운 성장세에 기인한 결과라 볼 수 있습니다. 반면 다른 몇몇은 “드넓은 콘텐츠의 바다에서 진주를 찾는 격”이라며 OTT를 저자거리 좌판대 수준으로 깎아내립니다. 오락적 요소가 가득하여 깊이가 없다는 비판과 함께 말이죠. 한편 영화학자들은 자신만의 안경을 끼고 영화의 본질을 고민합니다. 영화의 개념과 범주 재정립에 관한 대토론이 이러한 시대적 흐름에서 전개됩니다.

성진수 선생님의 발제는 영화 다양성의 보존과 증진에 중요한 지점을 제공합니다. OTT의 산업적 의의를 알아보는 것에 그치지 않고 독립예술영화의 발전을 위한 OTT 활용 방법과 의의를 고민하고 있습니다. 발제문의 ‘퍼플레이’, ‘BFI Player’ 등의 실존적 사례는 OTT의 가능성 진단을 보다 설득력 있게 합니다. 영화 다양성의 문제가 뉴 플랫폼 시대에 어떻게 지속해야 할지 논의가 필요하다는 발제자의 문제 제기에 동의합니다. 뉴 플랫폼 시대에 독립예술영화의 생존과 발전을 위한 시의성 있는 연구라는 점에서 큰 의미가 있는 발표라고 생각합니다. 본 토론문은 선생님의 발제 내용 일부에 대해 첨언하는 정도에서 ‘영화와 OTT의 관계’와 ‘BFI Player의 문화적 다양성 증진’을 언급하며 끝을 맺겠습니다.

2007년은 국내외로 다양한 이슈가 발생한 해로 기억됩니다. 한국인 23명이 납치된 아프가니스탄 탈레반 납치 사건, 신드롬을 일으킨 원더걸스의 Tell Me 유행, 전 세계 주식시장을 혼란에 빠뜨린 서브프라임 모기지 부실 사태까지, 여러 굵직한 현안들이 사람들의 입에 오르내렸습니다. 한편 한국 영화계와 OTT 업계에도 중요한 이슈가 발생했습니다. 한미 FTA 타결로 인해 국내 스크린쿼터 제도가 축소될 위기에 처해지자 한국 영화의 생존에 대한 우려가 한국영화계를 비롯한 문화계 전반에 주요 화두로 떠올랐습니다. 그러나 많은 사람들의 우려와는 달리 그 이후로도 한국 영화는 꾸준히 발전하였습니다. 역설적이게도 스크린쿼터 제도의 축소는 할리우드 영화의 공세에 맞서 한국 영화가 국내 영화시장에서 살아남기 위하여 양적·질적 측면에서의 성장을 유도한 촉매제 역할을 한 것입니다. 스크린쿼터 축소가 한국 영화의 질적 수준을 올리며 한국 영화산업의 황금기를 이끌었다는 주장도 이와 궤를 함께합니다.

OTT 서비스의 대표주자 격인 넷플릭스에도 2007년은 중요한 해입니다. 넷플릭스는 2007년 미국 가정에 온라인으로 영화 대여 서비스를 시작합니다. 당시 미국 영화산업에서는 전체 수익의 30% 이상을

차지하던 비디오 대여 업체인 블록버스터가 소위 영화계의 큰손이었습니다. 그러나 넷플릭스의 시장 점유율 증가로 인해 블록버스터가 2010년에 파산신청을 하였고, 그 결과 미국 영화산업은 할리우드 배급사 대 넷플릭스의 양자 구도로 흘러가게 됩니다. 그러자 할리우드는 넷플릭스를 경계하며 넷플릭스를 길들이기로 마음먹고, 그 방편으로 넷플릭스에 기존 금액의 약 10배에 해당하는 돈을 저작권료로 요구하였습니다. 이는 넷플릭스의 수익모델에 대한 투자자의 불안으로 이어졌고, 결국 넷플릭스의 주가는 75%가량 떨어졌습니다. 이 사건은 영화시장에서 할리우드 영화 배급사의 힘을 보여주는 대표적 사례로 주목받습니다. 위 사건으로 인해 넷플릭스는 '하우스 오브 카드' 같은 자사 콘텐츠가 필요함을 인식합니다. 오리지널 콘텐츠를 앞세워 가입자 수를 확보함으로써 할리우드 영화콘텐츠에 대한 의존도를 낮추고 할리우드와 협상력을 높이겠다는 것이지요. 넷플릭스는 콘텐츠 개발 및 확보를 위해 지속적인 투자를 하였고, 이러한 투자는 구독자 수 및 매출의 증가세로 이어졌으며 그 결과 넷플릭스가 콘텐츠에 재투자할 수 있게 되는 선순환 구조가 가능하게 되었습니다. 거대 자본을 배경으로 넷플릭스는 할리우드를 넘어 전 세계에 큰 영향력을 끼치는 OTT의 대표적인 플랫폼으로 거듭나게 됩니다.

한편 양가적 정서 대비가 OTT를 향합니다. OTT가 영화산업에 부정적 영향을 끼친다는 냉소적 목소리가 들립니다. 넷플릭스가 영국 세퍼튼 스튜디오를 장기 임대하고 영화 인력 고용과 투자금을 유치함에 따라 영국 영화인들은 영국 영화의 질적 수준 하락을 걱정하며 넷플릭스 경계를 외쳤고, 점차 콘텐츠 경쟁이 심화되고 극장 수익까지 감소하자 OTT 규제가 필요하다는 주장도 생겨났습니다. 극장가는 침체기를 겪고 있습니다. 스마트폰으로 언제 어디서나 쉽게 영화를 시청하는 수용자 행동 양식의 변화로 극장을 찾는 사람이 줄었습니다. 이처럼 영화 존립에 위기가 닥쳤다는 우려는 설득력 있어 보입니다. 반면 영화 다양성 관점에서 OTT가 가지는 이점이 중요하다는 목소리도 두드러집니다. 전 세계를 대상으로 많은 시청자에게 독립예술영화가 소개되고 있음을 지적하면서 말이죠. Deverett Media Group의 Jeff Deverett은 수백 개의 OTT 플랫폼에서 인디 영화가 상영되고 있고 넷플릭스 등 주요 OTT 플랫폼이 인디 영화 상영에 큰 영향력을 행사한다고 주장합니다. 한편 2022년 넷플릭스는 영국 영화제작자와 감독 발굴에 약 23억 원 예산을 투입하며 영화의 동반 성장을 장려하고 있습니다. OTT의 긍정적인 효과에 주목하는 입장은 극장에서 상영되지 못하거나 비선호 시간대에 상영되는 독립예술영화가 OTT를 통해 소개된다는 점을 강조하면서 말합니다. OTT를 통해 더 쉽게 독립예술영화를 접할 수 있다는 것입니다.

구체적으로 OTT가 영화 다양성 증진에 중요한 역할을 할 수 있다는 것을 보여준 사례로 BFI Player를 들 수 있습니다. BFI는 BFI Player라는 플랫폼을 통해 총 2,000편 이상의 독립예술영화를 온라인 스트리밍 서비스 방식으로 관객에게 전달하고 있습니다. 2015년 10월 BFI Player 서비스가 시작된 이래 약 2천만 뷰 이상 시청되고 있으며 2021년에는 미국을 대상으로 서비스를 시작하며 외연을 확장해 가고 있습니다. BFI 자체 보고서에서 BFI Player가 10~30대 청년을 관객층으로 흡수하고 있으며 양질의 영화를 제공하여 문화 다양성 형성에 도움이 된다고 자평합니다. BFI Player는 아마존 프라임과 연계하여 애플리케이션 설치 없이 영화 시청이 가능하며 스마트 TV에서 시청할 수 있는 편의성까지 제공하고 있습니다. BFI는 크레이티브 유럽, 유리마지 등의 영화 지원 프로그램과 유수의 국제영화제들과 협업하고 있으며 그 과정에서 관객에게 독립예술영화를 소개하고 있습니다.