

김기영 감독의 제국체험과 식민지적 무의식*

- 김기영 영화의 포스트-콜로니얼리티 연구 -

김청강**

〈차 례〉

1. 서론
2. 거짓말: 김기영의 제국 체험 전유하기
3. '文'에서 '이미지'로: 제 3세계 영화의 1세계 영화 따라잡기
4. '기괴함'에 '기괴함'을 더하다: 김기영 영화의 포스트-식민적 차이
5. 결론

[국문초록]

이 논문은 “인간의 본능을 해부하면 검은 피가 나온다”라는 말을 남기며, 한국 영화사에서 가장 독특하고도 ‘기괴한 영화’를 만든 감독으로 잘 알려진 김기영(1919~1998)의 제국체험과 이 체험이 해방 후 그의 영화에 어떻게 반영되어 나타났는지를 살펴본다. 특히 식민시기와 이후까지 이어지는 제국문화 체험의 흔적들을 추적하며, 이 제국적 문화체험이 그의 영화의 어떤 특질로 발현되는지 분석한다. 그러나 이러한 추적이 단순히 기괴한 한 영화감독의 과거 행적을 추적하여 그의 영화의 특수성만을 살피려는 것은 아니다. 그의 경험은 식민지 교육을 받고 일제하에서 청년기를 보냈으며 이후 한국의 문화적 주류를 형성했던 많은 지식인들의 경험과 통한다.

그럼에도 불구하고 해방 이후 식민지를 겪은 대부분의 문화엘리트들은 민족주의적 견지에서 식민과거를 암울한 일제의 지배와 억압의 역사로 재서술하거나 다양한 식민 기억을 삭제, 은폐하곤 했다. 반면 김기영은 식민기간과 자신의 청년시절을 회상하며 다수의 엘리트적 민족주의의자들과는 해석과는 다른 시각을 보였다. 또한 김기영의 영화는 일본영화와의 혼종성, 모방(mimicry), 친연성을 가지고 있었으며 이에 대해 특별한 반감을 보이지 않았다. 오히려 공식 민족주의의 담론과 달리 한국 문화계가 일본 문화의 흐름을 따라잡기 위해 암암리에 밀항과

* 이 논문은 한양대학교 교내연구지원사업으로 연구되었음 (HY-2019년도)

** 한양대학교 연극영화학과 부교수

밀수를 통해 일본과의 문화적 교류를 했던 비공식적 경험과 통한다. 이러한 현상은 해방이 되었음에도 불구하고, 여전히 ‘제국’이자 ‘식민지’로서의 일본에 대한 분열적 태도가 드러나는 식민지적 무의식이 작동한 결과라고도 볼 수 있을 것이다.

이 논문은 김기영 개인의 제국 경험과 해방 이후 그의 영화에 발현된 일본 문화/영화와의 접촉지점을 추적함으로써, 대한민국이 국민국가로의 전환과정에서 공식적으로는 억압하였으나 여전히 힘을 발휘하고 있었던 일본문화가 한국인들에 의해 어떻게 전유되었는지, 그리하여 어떤 한국만의 ‘독특함’을 만들어 내었는지를 살펴보고자 한다. 이 논문은 이러한 ‘독특함’을 한국인의 식민지적 무의식이 드러난 포스트-콜로니얼리티로 파악한다. 특히 김기영의 식민지 말기의 제국 선망의 행보와 해방 후 정치적, 문화적 교류가 공식적으로 단절된 상태에서 일본 영화를 잡지나 시나리오 등 ‘문자’ 매체를 통해 간접적으로 흡수하여 영상화하였던 김기영의 영화만들기 방식은 일본 영화와는 일정한 차이를 만들어낸다. 그리고 이 차이는 군부독재로 폐쇄성과 파괴적 상태의 한국의 역사와 포스트-콜로니얼리티를 여실히 드러낸다.

[주제어] 김기영, 포스트-콜로니얼, 일본 제국, 식민지적 무의식, 혼종

1. 서론

이 논문은 “인간의 본능을 해부하면 검은 피가 나온다”라는 말을 남기며, 한국 영화사에서 가장 독특하고도 기괴한 영화를 만든 감독으로 알려진 김기영(1919~1998)의 제국 체험과 이 체험이 해방 후 그의 영화 만들기와 어떤 관계를 가지고 있는지를 살펴보고자 한다. 1919년 서울에서 태어나, 교사이던 아버지 김석진을 따라 이사 간 평양에서 자라난 김기영은 1940년 평양고보를 졸업했다. 오영진과 같은 걸출한 예술가를 배출한 평양고보에서 예술적 소양을 키우며 특히 미술에 소질을 보였다. 졸업 후 서울의 세브란스의전에 응시하였으나 낙방한 김기영은 이후 교토의 한 대학에서 의학을 공부할 것으로 알려져 있다. 그러나 잘 알려져 있지 않은 사실이지만 그는 이 시기에 경성치과전문대학에 입학하여 약 2년간 수학하였다. 후설하겠지만 김기영이 교토에서 의학공부를 했다는 이력은 확인이 필요하다. 그러나 중요한 사실은 그가 스스로 이 기간(교토에 머물렀던 짧은 기간) 동안 제국의 문학, 공연, 대중문화를 직접 체험했고, 일본 제국을 통해 흡수되었던 유럽의 아방가르드 문화를 접했으며, 제국의 문화가 자신의 영화만들기의 자양분이 되었음을 밝히고 있다는 점이다.¹⁾ 해

1) 유지형, 『24년간의 대화』(도서출판 선, 2006) 48~49면; 227~228면; KBS 다큐멘터리 <영화감독 김

방 후 미공보원(USIS)에서 다큐멘터리 <나는 트럭이다>(c1954)로 영화만들기를 시작한 김기영의 영화가 기술적 측면에서 미국 영화 문화에서 직접적인 영향을 받은 것은 사실이다. 그러나 이에 앞서 형성된 그의 예술적 세계관은 유럽의 근대 문화, 그리고 이를 경유한 일본의 제국(혹은 식민지) 문화와 밀접하게 관련되어 있으며 그의 영화의 중요한 핵심적 특질로 여겨진다.²⁾

영화학자 이효인도 다른 어느 한국 영화에서도 찾아볼 수 없는 김기영 영화의 괴기함은 그가 식민지인으로서 제국을 체험한 데에서 기인한 것으로 추측하고 있다. 그는 김기영을 “다수의 주체” 혹은 “분열된 주체”라고 부르며, 한국의 근대화 과정에서 그가 특정한 “분열”을 겪었을 것이라고 본다. 그리고 괴기한 여성과 전통의 문제가 혼재된 그의 영화의 특성이 서구의 문화를 받아들이며 이러한 분열을 먼저 겪었을 일본의 연극 문화 혹은 영화에서 기인한 것일 것이라 추측한다.³⁾ 논점은 다소 다르지만 안민화도 김기영 영화의 특성을 “식민지적 차이”에서 비롯된 것이라고 주장한다. 김기영 영화는 식민의 기억을 지워내는 “내셔널”한 방식의 영화가 아니라, 오히려 제국의 문화를 과감히 드러내는 포스트-콜로니얼리티를 가지고 있다는 것이다.⁴⁾

단순히 영화만 비교해보더라도, 그의 영화는 일본의 영화와 많은 친연성을 가지고 있다. 김기영의 영화 <고려장>(1963)은 기노시타 게이스케의 <나라야마 부시코>

기영>(김병욱, 1997).

- 2) 물론, 김기영은 영화 만들기의 ‘기술’은 USIS에서 익혔음을 밝히고 있다. 유지형, 앞의 책, 22~24면. 그러나 이는 어디까지나 기술적인 부분에 한한다. 그가 영향을 받은 문화로 꼽는 것은 주로 유럽의 영화나 일본의 영화이다. <나는 트럭이다>의 경우도 강렬한 흑백대비를 드러내는 조명, 클로즈업의 사용 등을 본다면, 다분히 독일의 표현주의적 영화 스타일을 구사하고 있다고 볼 수 있다.
- 3) 이효인, 『하녀들 봉기하다: 영화감독 김기영』(하늘아래, 2002), 14~25면.
- 4) 안민화, 『김기영 영화들에서이 식민적 차이들: 미술적 리얼리즘과 서발턴 여성 판타지-전후 일본영화들과 비교중심으로』, 『한국영화, 세계와 마주치다: 한국과 세계의 극단적 협상, 위협적 미래』(현실문화, 2018). 안민화가 주장하는 “식민지적 차이”란 해리 하루투니언이 비유럽의 근대성이 지닌 과잉, “억압되어 있지만 죽지 않은 것,” 그래서 “유령적”으로 표출되는 것을 의미한다. 그런데 안민화가 주장하듯이 유럽의 대항항으로서의 아시아라는 상상된 유기체가 유럽/미국에 대항하는 “식민지적 차이”를 드러내는 것은 사실이지만, 전후 일본과 남한을 동물의 피식민자로 볼 때, 아시아 속의 유일한 ‘제국’으로서의 일본과 제국의 주변부로서의 조선의 차이는 삭제된다. 안민화도 남한과 패전 후 미국의 피식민자로서의 일본이 충돌하는 지점도 동시에 설명하고 있지만, 차이가 현격한 이 둘을 모두 서구에 반하는 “식민지적 차이”를 가진 아시아로 묶을 수 있는지는 의문이다. 무엇보다도 일본은 다른 아시아 국가들이 겪었던 극심한 반공주의로 인한 사회 분열과 이를 통한 독재체제를 겪지 않았다는 점에서 다른 아시아 국가들과는 현격히 다른 역사 경험을 가지고 있다.

(1958)와 이마무라 쇼헤이의 <나라야마 부시코>(1983)의 중간 즈음에 위치하며,⁵⁾ <현해탄은 알고있다>(1961)은 아마모토 사쓰오의 <진공지대>(1952) 혹은 고바야시 마사키의 <인간의 조건>(1959)과, 김기영의 <육체의 약속>(1975)은 이만희의 <만추>(1966)와 사이토 고이치의 <약속>(1972) 사이의 삼각구도 안에 위치한다.⁶⁾ <이 어도>(1977)와 <반금련>(1983)은 원시적이고 아시아적인 폐쇄된 공간에서의 동물적 에로티시즘을 그리고 있다는 측면에서 이마무라 쇼헤이의 <인류학입문>(1966), <신들의 깊은 욕망>(1968)과 통한다. 여성괴물의 과도한 동물적, 괴물적 섹슈얼리티가 남성과 가정을 파괴한다는 <하녀>, <화녀>, <충녀>는 <열쇠>, <문신> 등 다니자키 준이치로의 영화를 원작으로 한 다수의 일본 영화와 그 궤를 같이 한다. 육체와 동물적 번식에 대한 과도한 집착, 피기한 여성, 비정상적 섹스와 전통과 현대의 혼종, 그로테스크하고 폐소공포증적 미장센 등 한국영화에서는 거의 찾아보기 어려운 ‘기괴함’은 아마도 일본과 서양근대 문화와가 혼종되는 가운데 김기영만의 독특한 인장으로 자리하였을 것이라 추측하기 어렵지 않다. 그럼에도 불구하고, 김기영 영화의 ‘기괴함’에 관한 연구는 많은 비평가, 연구자들의 추측과 가정으로만 존재할 뿐 이에 대한 심층적 탐구는 매우 부족하다.

이 논문은 김기영 영화와 일본 영화/문화의 이러한 혼종성에 주목하며, 식민지에서 제국의 문화에 압도되며 청춘을 보낸 김기영의 짧지만 강렬했던 제국의 경험과 해방 이후 일본 문화와의 교류의 흔적을 추적하고자 한다. 이를 통해 그의 제국/일본 경험과 문화적 영향이 그만의 피기하고도 독특한 영화로 만들어져 나오는 과정을 살피고자 하는 것이다. 그러나 이는 단순히 한 피기한 영화감독의 과거 행적을 추적하여 그의 영화의 특수성만을 살피거나, 식민자와 피식민자 사이의 비대칭성을 증명하려는 것은 아니다. 오히려 제국의 압도적인 문화를 경험했던 많은 문화엘리트가 공유했던, 그러나 해방 후 지속적으로 억압되어왔던 ‘정치적 무의식’의 과정을 보려

5) <고려장>과 <나라야마부시코>는 늙은 부모를 깊은 산에 버린다는 동양의 설화에 바탕을 둔 영화이다. 이에 대한 연구로는 다음 연구를 참조. 이연호, 『전설의 낙인: 영화감독 김기영』(한국영상자료원, 2007), 81~83면; 안민화, 앞의 글, 259~260면; 이윤중, 『동북아시아 '기로 설화'의 영화적 재현: <고려장>과 <나라야마 부시코>를 중심으로』, 『비교문화연구』 제55집(2019).

6) 이만희 감독의 1966년작 <만추>는 1972년 사이토 고이치에 의해서 <약속>으로 리메이크 되었다. 1975년작 김기영의 <육체의 약속>은 기본적으로 <만추>를 리메이크 한 것이기는 하지만 사이토 고이치에 의해서 새롭게 첨가된 플롯을 이용하였기 때문에 일본판 <만추>의 리메이크라고 볼 수 있다. <육체의 약속>과 일본 영화와의 비교 연구로는 안민화, 앞의 글, 280~288면 참조.

는 것이다.

프레드릭 제임슨은 ‘지정학적 무의식’이라는 개념을 통해 지역적 맥락을 크게 고려하지 않은 서구중심적 맑스주의적-세계주의(internationalism)와 프로이트주의자의 탈-역사적 ‘무의식’ 개념에 반대했다. 그는 맑스주의자들과 프로이트주의자들이 인간의 무의식 혹은 이데올로기가 사실은 수많은 문화텍스트의 “차이, 유동성, 전과력, 이질성”을 무시, 전체화(totalize)화 한다고 지적하며, “이미 존재하는 국가의 내러티브”에서 “억압되고 묻힌 현실”의 맥락을 찾아냄으로서 한 개인 혹은 지역 문화를 읽어낼 수 있다고 주장한다. 따라서 어떤 공동체에 존재하는 무의식이라는 것이 존재한다면 그 지역 역사의 특수성을 고려한 ‘정치적 무의식’으로 설명되어야 한다는 것이다.⁷⁾

김기영은 인터뷰에서 일본에 대해서 “해방이 된 뒤 일본과의 단교에 의해 일본 문화가 단절되는 시대를 맞기도 했지만 솔직히 일본은 나에겐 그리운 향수이며 우월적인 문화가 분명했지”라고 회상했다.⁸⁾ 이러한 회상은 해방 후 지배적 문화담론이 남아있는 일본문화를 ‘정화’하고 민족국가를 구성하려고 했던 민족국가-중심적 담론과 충돌한다. 잘 알려져 있다시피 영화를 비롯한 일본의 대중문화는 1945년 이후부터 1998년까지 공식적으로 수입이 금지되어왔다. 대다수의 지식인도 식민과거를 망각하고 식민시기를 독립과 대항의 역사로 재서술하는 방식의 ‘탈식민(decolonization)’을 지향했다. 릴라간디는 이러한 식민시기의 “망각”이 식민지를 경험한 나라에서 드러나는 공통적인 “망각의 정치”라고 지적한다.⁹⁾ 이러한 관점에서 본다면 김기영의 일본에 대한 태도는 해방 이후 민족주의적 담론에 경도되어 ‘다른 목소리’를 내지 못하던 다른 문화엘리트들과 달리 과거의 피식민자가 드러내는 ‘지정학적 무의식’을 표출한 것으로도 볼 수 있을 것이다.

물론 이러한 탈식민적 ‘망각의 정치’ 속에서 공식화되기 어려운 식민지적 무의식은 ‘비공식’적 담론 속에서 사회의 수면위로 종종 떠오기도 했다. 해방 이후 한국의 문화계는 일본 문화의 흐름을 “따라잡기” 위해 끊임없이 밀항과 밀수를 시도했으며,

7) Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981. Chapter one, “On Interpretation”참고.

8) 유지형, 앞의 책, 49면.

9) 릴라 간디, 『포스트 식민주의란 무엇인가?』(현실문화연구, 2000). 제 1장 「식민지의 이후」 참고.

공공연한 모방과 번역을 해왔다.¹⁰⁾ 제임슨이 명명했듯이 “집단적 역사(대문자 History)”¹¹⁾나 공식적 사회구조를 넘어서는 무의식이 끊임없이 저변에서 작동하고 있었던 것이다. 또한 사카사이 아키토가 『‘젯더미’ 전후 공간론』에서 주장했듯이, 일본이나 조선 모두 제국에서 민족국가로 변모하는 과정에서 ‘민족국가’로 쉽게 수렴되지 않았던 흔들리는 정체성과 이들을 담아낼 ‘암시장 공간’이 존재했다는 것은 매우 흥미로운 사실이다.¹²⁾

그동안 일본과 한국 사이의 ‘밀수입적’ 교류는 대개 모방과 표절의 문제로만 이해되어 왔다. 그러나 식민통치가 끝났음에도 불구하고 오랜 기간 지속했던 식민자와 피식민자 사이의 기울어진 심상지도는 새로운 해석을 요하는데, 이는 여전한 ‘제국’ 선명과 이를 ‘모방(mimicry)’하는 심정이 완벽히 같은 것을 재생산하는 것에만 그치지 않기 때문이다. 호미바바는 피식민지가 식민자의 문화를 받아들일 때, ‘모방’을 통하여 새로운 문화를 만들어내고 이는 궁극적으로 식민자의 ‘원본 문화’를 위협한다고 주장한다. 이는 식민자를 위협하는 위반적(transgressive) 행위이며 문화적 타자를 주체로 만들어가는 중요 매커니즘이다.¹³⁾ 이런 의미에서 김기영의 영화가 끊임없이 일본 영화의 어떤 경향을 참조한 흔적들은 부정적인 의미에서의 ‘모방’ 혹은 ‘표절’이라기보다 일본의 ‘원본 문화’를 초과하는 한국영화의 ‘차이’를 보여준다고 할 수 있을 것이다. 다시 말해 김기영 영화와 일본문화의 친연성과 ‘차이’에 관한 추적은 한국의 내셔널 문화의 구획 속에서 암묵적으로 억압하고 있었던 글로벌한 제국의 기억, 그러나 끊임없이 회귀하여 현재를 구성하는데 영향을 미치는 포스트-식민성

10) 한-일 간 문화 국교 정상화 이전의 대중문화가 민족문화의 틀 안에서 어떻게 이러한 식민/일제의 문화를 ‘정화’하였는지에 관하여는 좋고 「악극, 할리우드를 만나다」 참조. 같은 맥락에서 다수의 학자들이 해방이후 ‘왜색’ 논쟁에 대해 다양한 논의를 펼쳤다. 이화진, 「‘65년 체제’의 시각정치와 <총독의 딸>」, 『한국 근대 문화연구』 18(1)(2017); 정중화, 「일한 영화 <아내는 고백한다>의 관계성 분석: 표절과 변안의 문제를 중심으로」, 『영화연구』 93(2022); 정중화, 「<명동에 밤이 오면>과 <여자가 계단을 오를 때> 비교연구」, 『한국예술연구』 37(2022); 김성민, 「일본을 금하다」(문학동네, 2017).

11) Jameson, *Op cit.*, p.35.

12) 사카사이 아키토, 『‘젯더미’ 전후공간론』(이슈, 2020). 사카사이 아키토는 일본의 전후가 ‘젯더미’로 표현되거나 암시장 등 국가가 포섭하지 못했던 공간이 ‘일본’의 ‘민중적’ 공간으로 획일적으로 전유되며, 궁극적으로는 국가주의적 권력을 재강화를 하게 되었다는 지점을 비판한다. 이 책에서는 정전으로 취급된 영화나 문학작품을 “국민적 경관의 굴레”에서 벗어난 부분에 집중하여 일본 전후의 ‘다중성’을 드러내는 해석을 시도하였다. 논문의 심사 과정에서 이 책을 추천해주신 익명의 심사자께 감사드린다.

13) Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, 1994. pp.122~131.

에 관한 탐구인 것이다. 또한 김기영 영화가 가진 일본영화와의 ‘차이’는 한국 사회가 처한 냉전과 독재라는 역사성을 담고 있다. 때문에 해방 이후부터 1990년대까지 일본과 한국의 문화 교류 단절기 동안의 암시장적 교류는 단순한 ‘표절’ 행위로 단순화하기 어렵다.

따라서 이 논문은 제국에서 민족국가로 전환하는 과정에서 한국 영화에 드러나는 일본 문화와의 상호성을 살피는 가운데, 내셔널 프레임으로 수렴하기 어려운 포스트-콜로니얼리티를 김기영의 영화를 통해 추적해본다. 특히 김기영은 (다수의 영화인들이 그랬듯이) 문화 국교가 단절된 상황에서 일본에서 수입한 잡지나 시나리오 등의 문자화된 텍스트를 이미지화 혹은 영상화하는 가운데 자신만의 ‘괴기한’ 작품을 만들어 왔다. 이는 일본 문화의 혼종에 더해 연출자의 억눌리지 않은 상상력과 ‘자아의 흔들림’이 표출된 작업이며, 과거 일본의 제국 문화, 혹은 일본을 경유한 서구적 문화는 김기영의 괴기한 영화로 전유되어 만들어진다. 이 논문은 이러한 김기영 감독의 작업 과정의 특징을 ‘문(文)에서 이미지’로의 전환으로 명명하며, 종국적으로는 그의 영화의 기괴함이 제국에서 국민국가로의 심리-문화적 지형의 변화 과정에서 배출된 문화적 징후이자 독재로 점철된 한국사회의 은유로 파악하고자 한다.

2. 거짓말: 김기영의 제국 체험 전유하기

평양고보 졸업 후 세브란스 의전의 입시에서 낙방한 김기영은 교토에서 의학부를 다닌 것으로 알려져 있다.¹⁴⁾ 그러나 그의 학적부를 살펴보면,¹⁵⁾ 그는 소화 17년인 1942년에 경성치과의학 전문학교에 입학하여 1944년 장기 무단결석으로 인해 퇴학 조치된다. 이유는 알 수 없지만 해방 이전에 그가 치과전문학교에 다녔던 사실은 잘

14) 김기영은 그의 자전적인 글에서 직접 “교토의 대학 의학부에서 공부”했다고 서술하고 있다. 「그 많던 애인 다 어쨌소?」, 『뿌리깊은 나무』 1978년 4월호. 그러나 또 다른 기록에서는 교토에서 “문화 방랑자”의 생활을 했다고 기록되어 있다. 대학 의학부에서 그가 공부했을 가능성은 낮아보인다. 이효인, 앞의 책, 24면.

15) 익명을 요청한 한 연구자에 의해서 김기영 감독의 학적부를 입수할 수 있었다. 학적부에는 그의 창씨명과 학교에 다닌 기록, 주소지, 부모의 이름, 받은 성적까지 자세히 기록되어 있다. 이 지면을 빌어 김기영 감독의 학적부를 제공해주신 연구자에게 감사의 말씀을 드린다.

알려져 있지 않고, 김기영 또한 자신의 이력에서 이 시절의 이야기는 거의 언급하고 있지 않다. 그가 경성치과전문학교를 다니던 도중 일본으로 거처를 옮겼기 때문에 장기 결석을 하였는지, 퇴학을 당하자 일본행을 택한 것인지는 불분명하지만 2학년까지는 학교를 다닌 기록이 있는 것으로 보아 적어도 1943년 말 혹은 1944년 이후에야 일본으로 간 것으로 추측할 수 있다. 따라서 그가 일본에 머물렀다면 길어야 약 1년 남짓한 시간이다. 현재의 기록만으로는 그가 일본에 건너가 정말 어떤 일을 했는지는 알기 힘들며, 심지어는 그가 전쟁이 한창이었던 이 시기에 과연 일본으로 건너갈 수 있었는지, 교토의 의학부에서 공부했는지도 명확치 않다. 그가 일본에 갔다는 사실은 오직 그의 증언으로만 알려져 있기 때문이다.

김기영은 일본에 머무르는 동안 좌익 공연을 주로 하는 쓰키지소극장(築地小劇場)에서 모스크바에서 공부한 일본의 극작가 오사나이 가오루(小山内薫)의 연극과 강연을 들었다고 종종 회고했는데,¹⁶⁾ 오사나이 가오루는 이미 1928년에 사망하였으므로 그가 오사나이 가오루의 연극과 강연을 들었다고 회고한 것은 거짓일 가능성이 크다.¹⁷⁾ 또한 그가 교토에서 의학부를 다녔다고 이야기한 사실과 쓰키지소극장이 동경에 위치하고 있다 물리적 거리를 따져본다면, 이 시기 교토에서 고학을 하며 동경의 문화를 체험했다는 그의 회고 또한 얼마나 신뢰할 수 있을지도 의문이다. 쓰키지소극장도 1940년 전시체제에 이르면 ‘국민신극장’으로 이름을 바꾸었으며 1945년 도쿄대공습 때 소실되었다. 따라서 그가 일본에 갔을 당시에 쓰키지소극장이 여전히

16) 유지형, 앞의 책, 28면.

17) 금동현과 이정숙 또한 김기영이 오사나이 가오루에게 사사하였다는 사실의 부정확함을 지적하였다. 그러나 이들은 이를 김기영의 인터뷰를 기록한 유지형과 이효인의 기록의 오류로 파악하고 있다. 금동현·이정숙, 『김기영 영화미학 형성기 연구: 연극 활동과 〈양산도〉(1955)를 중심으로』, 『어문논총』 제82호(2019). 김기영에 관한 인터뷰집으로 가장 많이 인용되고 있는 유지형의 『24년간의 대화』는 저자가 서문에 밝혔듯이 직접 인터뷰한 내용을 담은 책이 아니다. 이 책은 김기영이 사망한 후 김기영과의 대화의 기억을 바탕으로 유지형이 인터뷰와 같이 재구성한 것으로, 내용의 정확성에 대해서는 의문의 여지가 많다. 그럼에도 불구하고 김기영을 직접 인터뷰한 글도 이와 같은 내용을 반복하고 있는 것으로 보아 김기영이 같은 이야기를 다수의 인터뷰에서 반복한 것으로 보인다. 기록의 오류의 가능성도 있었으나 이들이 아무 근거 없이 잘못된 기록을 (제)서술했을 가능성은 낮아 보인다. 오히려 김기영이 자신의 연극적 계보를 설명할 때 과장하거나 선배들로부터 들었던 이야기를 거짓으로 더했을 가능성이 더 높아 보인다. 문제는 이러한 서술이 김기영 감독을 다루고 있는 상당수의 신문, 잡지기사에서 반복됨으로써 ‘사실’로 확정되고 있다는 사실이다. 일례로 임도경 전 한국영상자료원 부원장이 쓴 김기영에 관한 글과 같은 것이 바로 그것이다. 임도경, 『한국의 영화감독을 만나다: 김기영 ‘변태’를 자처한 한국 컬트영화의 교주』, 『월간 조선』 2010년 10월호. <http://monthly.chosun.com/client/news/viv.asp?nNewsNumb=201010100046>

근대극을 하고 있을 가능성은 적다. 이때는 오히려 일본 정부에 의한 국민극의 강요가 심화되어 일본 연극인들 사이에서 조차 극의 방향성을 놓고 갈등이 심화되던 때였다.¹⁸⁾ 종합하여 볼 때 그가 자신의 경험이라고 언급한 쓰키지소극장의 경험은 그가 직접 체험한 것이 아니었음이 명확하다. 그렇다면 그는 왜 이런 거짓말을 하였고, 어떻게 오사나이 가오루에게서 강의를 들었다고 주장할 수 있었을까?

흥미로운 사실은 오사나이 가오루 밑에서 직접 수학하고 인정받아 쓰키지소극장에서 연기자로 활동했던 조선인이 있었다는 점이다. 이는 다름 아닌 조선 극예술협회의 동인이자 1930년대 동양극장을 이끌었던 홍해성과 김우진이다. 일본에서 활동하던 마해송 또한 쓰키지소극장과 깊은 관계를 맺고 있었다. 한국 연극계의 기둥과도 같았던 홍해성(1893~1957)과 김우진(1897~1926)이 쓰키지소극장을 중심으로 활동하며 한국 근대 연극의 태동시켰다는 점은 이미 잘 알려진 사실이다. 일본 연극학자 스카이 유키오에 의하면, 일본 최초의 근대극 소극장이던 쓰키지소극장과 오사나이 가오루를 중심으로 한 연극 논쟁들은 조선과 일본을 오가던 조선인 지식인들에 의해 거의 실시간으로 전달되었다. 일례로 마해송은 1927년에 조선일보에 〈마음의 극장〉이라는 코너에 쓰키지소극장의 관극일기를 소개하였다.¹⁹⁾ 서양의 변인극을 중심으로 펼쳐졌던 쓰키지소극장의 근대극 소식은 실시간으로 조선에 알려졌다는 것이다. 김우진의 초기 평론인 『소위 근대극에 대하여』에는 일본에서 유학했던 근대극 선구자로서의 김우진의 근대극에 관한 생각이 담겨 있다. 이 글에 관하여 이민영은 김우진이 오사나이 가오루의 ‘근대극론’을 그대로 번역한 것으로 평가하는데, 이는 한국 초기 연극계에 있어서 오사나이 가오루의 영향력이 얼마나 컸는지를 보여준다.²⁰⁾ 이렇게 본다면 오사나이 가오루-쓰키지소극장-한국 근대극의 시작으로 이어지는 연결고리는 거의 확실해 보인다. 그렇다면 김기영이 오사나이 가오루에게서

18) 1941년부터 일본이나 조선에는 모두 연극신체제가 시작되며, 소위 국민극이 강요되고 있었다. 이런 흐름에서 쓰키지 소극장도 ‘돌격 앞으로’와 같은 구호를 외치며 이러한 시국에 부응하지 않을 수 없었다. 스카이 유키오, 『쓰키지소극장의 탄생: 한·일 근대연극의 요람』(현대미학사, 2005), 228~236면.

19) 스카이 유키오, 앞의 책, 11~12면.

20) 이민영, 『조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론』, 『어문논총』 55, 한국문학언어학회, 2011, 557면. 이민영과 달리 김동현은 독일인 칼 하계만의 『근대극장의 사명』을 바탕으로 김우진 고유의 근대극에 관한 이론을 전개한 것으로 파악한다. 그럼에도 불구하고 초기 한국 연극계에 있어서 오사나이 가오루의 영향력을 무시할 수는 없을 것이다. 김동현, 『일본 ‘신극’의 자장과 탈피』, 『구보학회』 31집 (2022).

수학했다고 서술한 것은 다름 아닌 이 연극계 선배들의 경험이라고 볼 수 있다. 선배의 체험을 자신이 것으로 둔갑시킨 김기영의 숨은 욕망은 무엇일까. 이는 일본과 조선을 횡단하며 '전설'같은 선배의 문화 횡단의 체험을 김기영이 자신의 '문화적 계보'로 재서술하고 싶은 욕망에서 비롯된 것이라 추정할 수 있을 것이다.

또 한 가지 의문이 생기는 기록이 있다. 1998년 그의 영화의 회고전이 열렸던 당시 만들어졌던 다큐멘타리에는 김기영이 1944년에 조선연극협회에 가입했다고 기록하고 있다.²¹⁾ 이 이력이 어떤 자료를 근거로 하는 것인지는 명확치는 않다. 조선연극협회는 1942년 해체되었고 조선연극문화협회로 통합 되었는데, 김기영의 가입연도가 1944년인 것으로 보아 김기영이 가입했다고 기록된 단체는 조선연극협회가 아닌 조선연극문화협회일 가능성이 높다. 이에 대한 김기영의 직접적인 회고나 증언은 없다. 당시 조선연극문화협회는 이서구가 대표였으며, 유치진 또한 이사직을 맡고 있었다. 당시 조선연극문화협회는 일본 제국의 각지를 돌며 선전극을 하고 있었으므로 제국 내 이동이 자유로운 편이었다.²²⁾ 어쩌면 전시 하 이동에 관한 통제가 엄격했던 시기에 김기영이 일본을 체험할 수 있었던 통로는 의학부 유학이 아닌 '조선연극협회' 회원으로서의 자격이었을 가능성도 있다. 김기영이 해방 후 활동했던 <대학국립극장>을 지도한 것이 유치진이었다는 사실을 감안한다면, 김기영이 '일본 유학 시절'로 회고한 시기는 어쩌면 '조선연극협회'의 일원으로 연극 활동을 했던 때라고도 추측해 볼 수 있다. 이는 그가 해방 이후 영화가 아닌 연극에서 왕성히 활동했던 행적 과도 긴밀히 연결된다. 이와 같이 김기영의 직접적인 '제국체험'은 여러 가지로 의문의 지점을 불러일으킨다.

해방 이전 태평양 전쟁말기의 '유학생' 시절의 김기영의 행적이 상당히 신뢰하기 어려운 것에 비해, 해방 이후의 그가 활동한 연극 활동은 여러 자료에서 입증이 된다. 예를 들어서 그는 세브란스의대와 서울의대 연극반 학생들이 모여 고려예술좌를 결성하고 <상선테나스티>, 입센의 <유령>, <암로>등을 연출하였다고 회고하고 있다.²³⁾ 이에 대해서는 신문에 여러 기록이 존재하며,²⁴⁾ 김기영의 회고도 매우 구체적

21) 김병욱, <영화감독 김기영>(한국영상자료원, 1997).

22) 와세다 대학 소장 연극문화협회 자료집에는 주의 사항으로 회원들의 '이동'에 관한 규정이 있다. 조선인의 '이동'이 금지될 시 회원증을 반납해야 한다. 단체의 승인을 받아 회원증을 발급받은 것으로 보인다. 이 자료에 관한 자세한 해제는 다음 논문 참고. 김계석, 『국민연극시기 '조선연극문화협회' 연구』, 『어문론총』 제40호(2004). 필자 또한 와세다 대학 소장본을 직접 열람하여 확인한 바 있다.

이다. 그는 <암로>를 연출하며 자신의 부인 김유봉을 만났고, 이러한 인연으로 나중에 김유봉과 결혼을 했다고 회고한다. 그런데 흥미롭게도 김기영은 이 연극들을 연출하면서 스타니슬랍스키의 연기론을 직접 실현하고 있다고 말한다. 스타니슬라프스키의 연기론은 홍해성에 의해서 국내에 소개된 것이고,²⁵⁾ 김기영이 연출한 것으로 알려진 <유령>의 경우 1934년 6월 경성여자기독교청년회에서 홍해성이 연출한 바 있다.²⁶⁾ 이렇게 보면 해방 후 김기영의 고려예술좌를 통한 연극 연출의 경험은 홍해성과 자신의 선배세대들이 펼쳤던 서양식 극예술운동을 계승하고 있는 것이라고도 볼 수 있겠다. 연극은 그에게 일본을 경유한(서구적) 근대 문화가 얼마나 대단한 의식(혹은 무의식)으로 자리하고 있었는지를 보여주는 것이며, 어쩌면 그의 이러한 ‘상상’ 혹은 ‘거짓말’은 그가 세계 근대 문화에 주류적으로 참여했던 선배의 행적을 자신의 것으로 하고 싶었던 열망을 드러낸 것으로도 파악할 수 있을 것이다.

또 다른 그의 회고를 살펴보자. 그는 그의 영화와 아방가르드 영화와의 관련성을 묻는 질문에 “내가 아방가르드 영화를 접한 것은 청년시절 일본 유학 시 학생극장좌(學生劇場座)에서다. 주로 연합국인 독일의 영화들을 볼 수 있었는데, 로베르트 비네의 <칼리가리 박사>²⁷⁾의 연작과 무르나우의 영화들을 보았다”²⁸⁾고 답한다. 이효인은 김기영이 “학생극장”에서 “줄리앙 뒤비비에 감독의 프랑스 영화 <망향>²⁹⁾을 여러 차례 보았으며 폰 스텐버그 감독의 <모로코>를 보았던 것으로 서술했다.³⁰⁾ 이

23) 김기영, 앞의 글(1978), 27~28면.

24) 『본사후원 고려예술좌 창립공연』, 『경향신문』, 1949년 3월 22일자. 이 기사에는 연출자로 김기영을 지목하고 있다. 김기영의 초기 연극작업에 관한 논문으로는 금동현·이정숙, 앞의 글 참조.

25) 홍해성, 『명연출가 순례(1): 스타니슬라프스키』, 『동아일보』(1935년 3월 16~18일자). 서연호, 이상우 엮음, 『홍해성 연극론 전집』(영남대학교출판부, 1938)에서 재인용.

26) 『여기청 공연을 앞두고: 극본 <유령>에 대하여』, 『동아일보』(1934년 6월 22일자). 이외에도 10여건의 관련 보도가 있다.

27) 1920년작.

28) 유지형, 앞의 책, 227면.

29) 1937년 작. 조선에서는 1938년 봄에 상연된 것으로 추정된다. 「신춘에 봉철될 사대구주영화」, 『동아일보』(1938년 11월 22일자). 이효석의 소설 <여수>에는 영화 <망향>이 상연되는 과정과 관객객의 모습들이 생생하게 묘사되어 있다. 이 소설에서는 <망향>이 매우 인기가 많아 손님들을 막아야했던 장면들이 담겨있다. 『여수』, 이효석문학재단 엮음, 『이효석 전집』 3(서울대학교출판문화원, 2016).

30) <모로코>는 1931년 조선극장에서 일러판으로 개봉되었고(『동아일보』(1931년 10월 24일)), 이후 1949년에 단성사에서 재개봉되었다(『경향신문』(1949년 2월 17일)). 따라서 김기영이 <모로코>를 12살인 1931년에 보았을지, 1949년에 보았을지는 확실치 않다. 김기영의 생전 다큐멘터리에서는 5살 때부터 영화를 보았다고 하니, 평양으로 이사 가기 전에 서울에서 모로코를 보았을 가능성도 있다.

두 서술에 의하면 김기영은 학생극장좌라는 곳에서 영화를 보았다. 로베르트 비네와 무르나우의 초기 영화들이 전시기인 1940년대에 재상영 되었는지, 교토나 동경에 “학생극장”이라는 극장에서 이러한 영화들이 상영되었는지는 확인해 볼 필요가 있다. 그러나 확실한 것은 그가 당시 이러한 영화들에 흠뻑 취해있었다는 것이고 (물론 조선에서 이 영화들을 보았을 가능성도 있다.) 이러한 서구 영화가 일본 제국을 경유하여 그에게 전달되어 강한 영향력을 가졌다는 점이다.

여기에서 필자가 주목하고 싶은 바는 김기영이 왜 그렇게 거짓말을 많이 했는가와 그의 행적을 정확히 추적하고자 하는 것이 아니다. 오히려 이러한 거짓말 혹은 상상을 통해 제국의 주변부인이 가졌던 태도와 심리가 발견된다는 점에 있을 것이다.³¹⁾ 김기영은 일제시기에 대 일본제국의 근대 식민지 교육을 받거나, 심지어 일본의 제국의 시스템 안에서 선전영화를 만들어왔던 사람들이 재빠르게 ‘미국적인 것’에 적응해 나가고 할리우드적 시스템을 도입하는 것을 목표로 하였던 것과 달랐다는 점에서 대별된다. 일례로, 일제가 주최한 조선미술박람회에서 입선을 하였던 이형표 감독이나 도쿄미술학교를 다닌 것으로 알려진 신상옥 감독, 소위 파시스트적 ‘영화 신체제’ 아래에서 영화를 만들었던 한형모 감독 등이 재빠르게 그들의 영화를 ‘미국적, 할리우드적’인 것으로 만들어가고 있었다. 반면, 김기영 감독은 일본문화를 여전히 드러내어 그리워하며 해방 후 한국 영화의 황금기를 이끈 대다수 영화 감독이 ‘공적으로’ 추구했던 방향과는 다른 문화적 지향을 가지고 있었다. 그렇다면 이렇게 결을 달리하는 욕망과 무의식의 지형도가 김기영의 영화에 어떻게 드러나는지 그 과정을 살펴볼 필요가 있겠다.

3. ‘文’에서 ‘이미지’로: 제 3세계 영화의 1세계 영화 따라잡기

1960년대는 소위 한국영화의 ‘황금기’로 알려진 기간이었다. 군부 독재 국가라는 역사의 그늘 아래에 있었긴 하나, 영화산업은 국가의 전폭적인 지지를 받으며 대규

31) 이는 한국 영화계의 첫 미국 유학생이었던 하길종이 자신이 조지 루카스와 잘 아는 사이라고 이야기하거나, 프랜시스 코플라와 동급생이었다고 거짓말을 하였던 심리와도 일맥상통한다. ‘세계영화’라는 보편성 속에서 자신의 영화를 위치지으려는 주변부 영화인들의 심리가 흥미롭다.

모 영화제작 시설들이 하나 둘 모습을 갖추어갔다. 당시 한국의 영화인들은 한국 영화를 ‘세계적’인 영화로 발전시키고자 여러모로 분투하고 있었다. 그리고 그러한 모델이 되는 것은 할리우드와 일본이었다. 대부분의 영화 산업이 할리우드를 중심으로 하고 있었다면, 이미 할리우드를 본받아 산업시스템을 갖추었던 일본영화는 아시아적 세계영화의 가장 큰 모델이었다. 김기영 감독이 영화를 만들면서 얼마나 일본 영화에 대한 관심이 있었는지를 조금 더 살펴보자. 그는 식민지 시기 제국 문화를 통해 체험한 일본 문화뿐만 아니라 1950~60년대 당대의 일본문화에 대해서도 촉각을 곤두세우고 있었다. 다음 김기영의 회고를 살펴보자.

(해방 이후에 - 저자) 밀수품으로 들어 온 일본잡지를 통해 일본 영화를 이해하려고 노력을 했다. 한국에 수입하지 못할 등급 외 영화들과 일본의 현대 영화들의 시나리오를 통해 그런 영화들을 이해하게 되었어. 오시마 나기사라든가, 나루세 미키오, 나카히라 코우 등의 영화 말이야. 물론 구로사와 아키라의 다른 영화들도 시나리오를 통해 알게 되었지. 특히 나카히라 코우 감독의 <모래 위의 식물군>과 <월요일의 유카> 등의 시나리오는 아주 인상 깊게 보았지.³²⁾

김기영의 이러한 발언은, 사실 1950~60년대 많은 한국의 영화인들이 경험하고 있는 것이기도 했다. 해방 이후 거의 2000년대까지 남한에서는 일본영화의 수입 및 상영이 금지되어있었기 때문이다. 그럼에도 불구하고, 일제시기를 경험했던 많은 영화인들은 대부분 첫째 일어가 자유로웠고, 둘째 밀항선을 통해 일본의 영화 잡지나 시나리오를 접할 수 있었으며, 그리고 셋째 간간히 허락된 일본로케 촬영을 통해 일본의 (선진) 영화의 변화를 직접 경험할 수 있었다. 더구나 한국영화가 서구의 영화계와는 아직 견줄만한 수작을 낳지 못하고 있을 1950년대에, 일본영화는 이미 카이 에뒤시네마 그룹에 의해 세계영화제에서 ‘예술영화’로서 두각을 나타내고 있었다.³³⁾ 일본 영화는 패전 후인 1950년대부터 서양의 3대 영화제에서 대상을 석권하며 당대 아시아지역 영화 1위의 위상을 차지했다.

32) 유재형, 앞의 책, 49면.

33) 일본 뉴웨이브 영화에 관한 연구로는, David Desser, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, 1988 참조.

과거의 일본 제국의 영향력뿐만 아니라 패전 이후 일본영화가 세계적 지위를 확보해 나감에 따라 일본 영화문화를 알고자 하는 한국인 영화인들의 갈급함은 대단했다. 한국 영화 잡지에 일본영화에 관한 공식적인 소개는 금지되었지만, '영화제'에서 수상한 일본영화들은 '뉴스'로 전해질 수 있었고 당대의 일본의 영화에 대한 호기심은 지대했다.³⁴⁾ 서구영화계에서 인정을 받기 위해 동양적 활로를 모색하던 이 시기 남한의 영화계에 일본의 영화는 '전범'을 마련하고 있었다고도 볼 수 있다. 해방이 되었으나, 일본은 세계로 나가는 '창'을 제공하는 아버지와 같은 무의식의 위치로 존재했다고도 할 수 있다.

김기영도 세계 영화 속 자신의 영화의 좌표를 찾기 위해 부단히 애썼던 듯하다. 이효인의 김기영과의 인터뷰에는 다음의 대목이 눈에 띈다.

한국의 상황이 그렇기는 하지만 감독이 세계적인 조류를 쫓아가는 것은 당연하지 않습니까? 나는 특히 누구로부터 영화를 배운 적이 없기 때문에 세계적 경향에 관심을 많이 기울이는 편입니다. (그의 방에는 지금도 최근 일본의 영화잡지들이 수북히 있었다).³⁵⁾

이 대목이 의미하는 바는 첫째, 그가 세계영화의 변화에 민감했다는 것이고, 둘째, 그 세계 영화의 변화를 감지하기 위한 중간자가 바로 일본영화-일본영화 잡지가 된 셈이라는 것이다.

실재로 김기영은 일본을 제외한 외국에 나가본 경험이 거의 없다. 이는 대학교수라는 지위로 1960년대에 이미 세계 영화를 직접 시찰할 기회가 있었던 유현목이나 해외 수상으로 인해 타 국가를 종종 방문했던 다른 감독들과는 매우 다른 지점이다.³⁶⁾ 영화 <10대의 반항>이 1959년 샌프란시스코 영화제에 출품되기는 하였지만,

34) 특히 일본 영화 산업이 기울기 이전인 1960년대에는 아시아영화제를 통한 일본 영화계와 일본에 대한 기사들이 다수 등장하였다. 예를 들어 1966년 제 13회 아시아영화제의 일환으로 일본영화 결자 4편이 상영되기도 했는데, 이 행사에 많은 영화인들이 모여들며, 글로만 접했던 일본영화를 직접 보며 문화적 '목마름을 해소'하였다는 고백이 있을 정도였다. 당시 일반인에게도 일본영화 4편 - <라쇼몽, 1950>, <할복, 1962>, <인류학입문, 1966>, <무사도잔혹이야기, 1963> -이 공개되었다. 공영민, 「아시아 영화제를 통해 본 한국 영화」(중앙대학교 석사학위 논문, 2009), 54면.

35) 이효인, 앞의 책, 61면.

36) 유현목의 경우 1969년 말 피, 영, 독일 정부의 초청으로 문화 시찰을 하며 각 나라의 영화의 경향을

김기영에 따르면 여행경비를 마련하지 못해 영화제에 참석하지 못했다. 해외여행이 자유롭지 않았던 1990년대 이전에 김기영이 해외에 공식적으로 방문한 것은 1961년 작 <헌해탄은 알고 있다>를 촬영하기 위해 일본 나고야와 동경에 머무를 때였다. 김기영은 <헌해탄은 알고 있다>의 현지 로케를 진행하는 중에 제작비를 절감하기 위해서 숙소에 머무르는 대신 동경의 심야상영관에서 밤을 지새웠다고 한다.



<그림 1> 일본의 극장에서 잔바라 영화를 보는 장면.
화면에는 사무라이의 대결 모습이 비쳐진다.



<그림 2> 조선인 주인공 아로운과 일본인 히데코의 모습.

영화 <헌해탄은 알고 있다>에는 다양한 측면에서 과거 식민지를 경유한 일본의 문화가 나타난다. 주인공 아로운은 학도병으로 일본의 전쟁에 차출되어 인종적 차별을 받는 조선인이다. 태평양 전쟁 중의 일본을 표현하기 위해 영화는 일본의 군함 행진곡 및 군가가 흘러나오는데 이 장면은 검열과정에서 삭제할 것을 요청받았으나 현존하는 영화에는 일부 남아 있다.³⁷⁾ 영화에서 일본의 군대의 일원으로 일본 본토

살펴볼 거리가 있었다. 유현목, 『영화인생』(혜화당, 1995), 97~10면.

37) 한국영상자료원, <헌해탄은 알고 있다> 검열문서.

로 출정하여 드디어 일본 본토에 이른 아로우는 극장에 방문하여 사무라이 영화를 본다. 영화의 맥락에서는 유약한 조선인에게 일본의 무사도를 알려주겠다는 의미로 일본의 상급병이 “돌아가는 길에 잔바라 영화나 봐 뒤라. 일본의 칼의 위력을 알게 될 테니”라고 말하며 이 장면이 보여지는데, 이는 상당히 탈맥락적이다. 뿐만 아니라 일본의 곳곳 예를 들면 마이니치 신문사의 전경등이 큰 맥락 없이 화면에 비친다. 또한 아로원과 사랑에 빠진 일본인 여성 히데코는 처음에는 조선인을 무시하는 인종 주의자였으나 아로운을 사랑하게 되면서 인종차별을 하던 자신을 부끄러워한다. 그리고 <그림 2>에서 보이듯이 히데코가 일본 옷을 입고 춤을 추는 장면에는 피식민자로서의 서러움과 동시에 당시의 일본문화에 대한 이상한 노스텔지어가 역력히 드러난다. 김기영의 일본 문화에 대한 동경, 일본에서 영화 보던 순간에 대한 노스텔지어가 무의식적으로 반영된 것이다. 여기에서 우리는 영화의 순간에서 제국의 심장부에서 느꼈던 일본 제국문화가 포스트-콜로니얼 남한에서 “비동시적 동시성”³⁸⁾을 지닌 채 무의식적으로 발현되는 순간을 포착할 수 있는 것이다.

그러나 대부분의 영화인들이 일본영화의 영향을 받고 있는 부분을 공적으로 드러내고 있지 않는 반면, 김기영은 다른 지식인들과 다르게 이러한 사실을 숨기지 않는다. 다음의 김기영의 다음 말들을 들어보자.

한운사씨나 나나 일제시대를 경험한 사람들이야. 더욱이 일본문화에 영향을 많이 받았는데 그 당시 한국영화에 학도병이야기는 고미가와 준페이란 작가의 <인간의 조건>이란 대하소설을 텍스트로 많이 인용하게 되었지. 이 원작에도 고미가와 준페이의 냄새가 많이 나더라 이거야.³⁹⁾

문: (고려장)1958년 일본의 기노시다 게이스케 감독이 같은 소재인 <나라야마 부시쵸>를 만들었습니다. <고려장>은 <나라야마 부시쵸>의 영향을 받아 만든 영화가 아닙니까?

38) 김소영은 에른스트 블로흐의 ‘비동시적 동시성’의 개념이 한국영화의 ‘판타스틱 영화’에 떠도는 존재로 표상된다고 주장한 바 있다. 김소영, 앞의 책, 15~20면. 이연호도 김기영의 영화 <하녀>가 “시간을 훌쩍트리고 겹쳐놓음으로써 ‘비동시적 동시성’을 구축하고 있다고 주장한다. 이연호, 앞의 책, 64~65면.

39) 유지형, 앞의 책, 95면.

답: 나라야마 부시코란 원작은 민담을 소재로 쓴 후까사와 시치로의 소설이야. 우리에게는 고려장이라는 비슷한 풍습이 있지.⁴⁰⁾

첫 번째 인용문은 극작가 한운사 원작인 <현해탄은 알고 있다>가 영화로 재현되었을 때, 그 내용이 원작과 상당히 달라 한운사가 김기영에게 항의하자, 이 원작도 실상은 일본작가 고미가와 준삐이의 <인간의 조건>와 유사하다고 이야기했다는 것이다. 한운사의 원작도 일본의 소설과 상당한 정서를 공유하고 있음을 지적한 것이다. 두 번째 인용문은 김기영의 1963년 영화 <고려장>이 1958년작 기노시다 게이스케의 <나라야마 부시코>와 비슷하지 않냐는 질문에 그 영화도 사실은 후치카와 시치로의 원작소설에 바탕을 둔 것이라고 답한 것이다. 이러한 김기영의 대답이 드러내는 것은, 그가 다른 많은 한국인들과 마찬가지로 일본의 영화뿐만 아니라 문학작품도 여전히 열심히 읽고 있었다는 것이며, 그럼에도 불구하고 이를 숨기던 다른 문인이나 예술가와 달리 그러한 부분을 자신의 영화에 상당한 정도로 드러난다는 말이기도 하다. 여기에서 중요한 사실은 그가 여전히 일본의 영화나 소설을 국민국가의 시간대가 아닌 (일본) 제국의 시간대와 동일시하고 있다는 점이다. 즉, 제 1세계 영화를 따라잡기 위한 3세계 영화인의 ‘따라가는’ 위치성이 평양고보를 다니며 제국에서 활동하던 선배들을 동경하던 그 시기와 크게 달라지지 않았다는 것이다.

김기영 영화의 ‘비동시적 동시성’은 영화 만들기가 재현뿐만 아니라, 영화를 만드는 사람들의 마음과 신체에 관통, 축적되어 특정한 물질성으로 드러난다. <현해탄은 알고 있다>는 일본로케가 직접적으로 이루어졌지만, 이를 제외한 김기영의 영화에는 이러한 ‘직접 삽입’은 없었다. 오히려 일본 문학과 일본어로 된 잡지에 실린 ‘글/문(文)’이 ‘이미지’화라는 물질화 과정을 거치는 것이 대부분이었다. 이는 김기영만이 아니라 일제시기에 교육을 받거나, 일본인으로 살았던 경험이 있었던 대부분의 영화인이 공유한 것으로도 볼 수 있다. 예를 들어, 일본에서 태어나 본인을 일본인으로 알고 있다가 1945년에 해방이 되자 밀항선을 타고 한국에 와서 영화감독이 된 심우섭(1925~2015)의 경우에는 자택에 일본 잡지 <시나리오>, <시네마준보>, <영화평론> 등의 잡지를 월별, 연도별로 수집하여 빼곡히 쌓아놓고 있을 정도였다.⁴¹⁾ 그러

40) 같은 책, 100면.

41) 심우섭 감독과의 인터뷰, 2013년 12월 10일 진행.

니 김기영의 자택에 일본영화 잡지며 시나리오가 쌓여 있었던 것이 그만의 특수한 상황은 아니라고 보는 것이 맞을 것이다.

김기영은 1951년 구로사와 아키라의 <라쇼몽>을 그 당시에 보았냐는 질문에 다음과 같이 답한다.

당시 이 영화가 베니스 영화제에서 그랑프리를 받았다는 소식은 나중에 알게 되었어..일본영화 잡지에 실린 <라쇼몽>의 시나리오도 읽어보았지...아큐가와 류우쇼게(‘아쿠타가와 류우스케’의 오기로 보임-필자) 단편들을 주워 모아 한편의 시나리오로 조립한 것이 그때 보기에든 재능 있는 짓이로구나라는 생각은 했지. 하시모도 시노부라는 젊은 시나리오 작가의 재능이 돋보인 작품이야...그 당시에는 <라쇼몽>을 보지 못했어. 단지 시나리오를 읽어보니 영상이 모두 보이더라구.

이 대답에서 드러나는 것은 그가 영화 <라쇼몽>뿐만 아니라 이 영화가 어떤 소설을 바탕으로 이 영화의 시나리오가 구성되었는지 파악하고 있다는 사실과, 마지막에 “시나리오를 읽어보니 영상이 모두 보이더라구”라는 말을 통해 그가 일하는 방식, 즉, ‘문자’로 해독한 일본 문화를 ‘영상’으로 구현하는 특정한 영화만들기의 방식을 가지고 있었다는 점이다. 그리고 이 과정에서 만들어지는 상상력이 이른바 김기영 영화의 특수한 영화적 물질성으로 구성되었다고 볼 수 있다.

예를 들어 1958년작 기노시타 게이스케의 <나라야마 부시코>의 셋팅은 김기영의 <고려장>과 매우 흡사하다(그림 7, 8) 참조). 김기영이 이 영화의 스틸컷 내지는 장면 사진을 영화를 통해 보았다면, 아마도 저와 같은 무대장치를 구상할 수 있었을 것이다. 그럼에도 불구하고 명확한 차이는 존재한다. 기노시타 게이스케의 <나라야마 부시코>의 마지막은 어머니를 눈 내리는 산에 두고 오는데 산에 수북히 쌓인 눈과 아들이 느끼는 슬픔은 상당한 정서적 고요함과 비애를 자아낸다. 반면, 김기영의 <고려장>에서 아들이 당도한 산꼭대기는 해골이 쌓여 기괴하며 어머니는 독수리에게 파먹히는 장면이 삽입되며 그로테스크함을 더한다. <나라야마 부시코>와 확연히 다른 이 엔딩은 이미지와 사운드(독수리가 내는 기이한 소리 등)를 통해서 재현된 김기영의 영화는 더욱 가학적이다. 흡사 히치콕의 <새>가 <나라야마 부시코>를 만나듯 김기영만의 기괴함이 새로이 탄생한 것이다.



<그림 3> 기노시타 게이스케의 <나라야마 부시코>에서 어머니가 버려지는 공간



<그림 4> 김기영의 <고려장>에서 어머니가 버려지는 공간

이는 식민지를 겪었으나 제국의 중심을 직접 체험하지 못한 조선인이, 해방이 되었으나 여전히 제국의 그림자에 싸여있는 독특한 정치적 위치성을 드러낸다. 일본은 해방 이후에도 피식민자들의 무의식에 여전히 제국의 위치로 자리하고 있었던 것이다. 그러나 이를 모방하는 피식민자로서의 김기영이 만들어낸 영화의 세계는 이보다 훨씬 가학적이다. 이는 식민자였으나 바로 1세계의 지위를 얻은 일본과, 피식민자였으나 독재와 냉전이라는 상황에서 지나친 폐쇄성에서 살 수 밖에 없었던 포스트-콜로니얼 상황의 반영이자 따라서 이러한 위치에서 가질 수 있었던 독특한 한국의 포스트-콜로니얼 영화의 물질성이 탄생한 것이다. 그리고 무엇보다도 김기영의 영화가 가진 포스트-콜로니얼한 ‘기괴성’은 ‘괴물적 여성성’에서 가장 부각된다.

4. ‘기괴함’에 ‘기괴함’을 더하다 : 김기영 영화의 포스트-식민적 차이

김기영의 이해할 수 없는 육체 의식, 인간과 사회에 대한 의심 등은 다분히 일본적인 요소로 여겨지기도 한다. 도발적이며 돌발적인 ‘김기영 표’ 영화는, 연극의 영향도 있지만 (물론 일본 연극이다) 한국인이 알아내기 힘든 과거 일본 영화의 어떤 지점과 겹쳐져 있는지도 모른다.⁴²⁾

이효인은 그의 저서에서 김기영 영화의 괴기스러움 혹은 독특함을 그만의 개인적인 창작의 산물인 동시에 일본 문화 혹은 일본 영화와 상당한 관계를 가지고 있을 가능성을 제기하고 있다. 이효인이 언급한 육체 의식, 인간과 사회에 대한 의심, 그리고 이를 표상하는 괴물 같은 여성과 섹스에 대한 관심은 해방 후 시작된 김기영의 필모그래피의 중요한 부분을 이룬다.⁴³⁾ 그러나 흥미롭게도 이효인이 유추한 바와는 달리 ‘김기영 표’ 영화의 경향은 일본 연극이나 김기영의 윗세대 선배인 홍해성, 김우진의 이력이나 연극경향에서 찾기 힘들다. 김기영이 (허구로) 자신을 쓰키지소극장의 근대극 전통을 연결시킨 것과는 달리, 쓰키지소극장의 연극 전통은 이와 같은 괴기함 혹은 성적 과도함을 포함하고 있지 않기 때문이다.⁴⁴⁾ 그렇다면, 그의 이러한 괴기스러움과 일본 문화의 상관성은 다른 곳에서 찾을 수밖에 없다. 다음 김기영의 인터뷰를 살펴보자. 일본 유학 당시 학생극장에서 영화를 많이 봤다는 질문에 그는 이렇게 답한다.

42) 이효인, 앞의 책, 25면.

43) 김기영 필모그래피: 〈환향녀〉, 〈사랑의 병실〉, 〈수병의 일기〉, 〈악녀〉, 〈천사여 악녀가 되라(죽어도 좋은 경험, 1990)〉, 〈육식동물, 1984〉, 〈바보사냥, 1984〉, 〈화녀 82, 1982〉, 〈자유치녀, 1982〉, 〈반급련, 1981〉, 〈느미, 1979〉, 〈수녀(水女), 1979〉, 〈흙, 1978〉, 〈살인나비를 쫓는 여자, 1978〉, 〈이어도, 1977〉, 〈혈육애, 1976〉, 〈육체의 약속, 1975〉, 〈파계, 1974〉, 〈충녀, 1972〉, 〈화녀, 1971〉, 〈렌의 애가, 1969〉, 〈미녀홍낭자, 1969〉, 〈여(女) (정진우, 유현목, 김기영, 1968)〉, 〈병사는 죽어서 말한다, 1966〉, 〈아스팔트, 1964〉, 〈고려장, 1963〉, 〈현해탄은 알고 있다, 1961〉, 〈슬픈 목가, 1960〉, 〈하녀, 1960〉, 〈10대의 반항, 1959〉, 〈초설, 1958〉, 〈여성전선, 1957〉, 〈황혼열차, 1957〉, 〈봉선화, 1956〉, 〈죽엄의 상자, 1955〉, 〈양산도, 1955〉, 〈나는 트럭이다, c1954〉.

44) 박세연에 의하면 스키지소극장은 주로 사실주의, 표현주의, 자연주의, 상징주의 등 유럽의 연극사조를 번역하여 일본극장에 올리는 것을 1차 목표로 하였고, 이런 번역극 운동을 통해 일본의 ‘창작극’을 만들어나갔다. 창작극은 대체로 가부키적 연출이 많이 가미되어 있었던 것으로 파악된다. 스카이 유키오, 앞의 책, 박세연의 역사 서문, 24~33면.

많이 봤지. 외국영화는 거의 다 봤어. 그중 조셉 폰 스타인버그가 1935년에 만들었나.⁴⁵⁾ 기억나지. 좋은 영화야. 알아? 주인공이 마를렌 디트리히잖아. 게리 쿠퍼도 나오고. 그때는 인기가 좋아서 몇 번이고 재개봉해도 항상 성공이었지. 일본영화도 많이 봤고. 일본영화는 혼외정사나 정사(情死)를 다룬 영화가 많잖아.⁴⁶⁾

여러 인터뷰를 통해서 김기영은 조셉 폰 스타인버그의 영화 <모로코>에 깊은 감명을 받았다고 이야기한다. 잘 알려져 있듯이 <모로코>의 여주인공 역할을 하였던 배우 마를렌 디트리히는 이 영화에서 턱시도를 입고 관객을 압도하는 강한 여인의 이미지를 보여준다(그림 5). 남장을 하고 공연 전 담배를 물고 관객들을 지긋이 바라보는 디트리히는 파격적인 여성 이미지를 가지고 있으며 스타인버그의 영화는 종종 이러한 여성상을 통해 “외디푸스 이전의 어머니 중심의 성”을 표현한다고 평가받곤 한다.⁴⁷⁾ 김기영 영화에 나오는 다소 강하고 이질적이고 괴물 같은 여성의 이미지는, <모로코>와 같은 폰 스타인버그의 영화 속 디트리히의 강렬함과 오버랩 된다. 담배



<그림 5> <모로코>에서 무대 전 담배피는 마를렌 디트리히
<그림 6> <하녀>에서 담배를 피며 등장하는 하녀

45) <모로코>는 1930년작이다. 1931년 10월에 조선극장에서 ‘발성영화’로 상영하려 하였으나 배급사인 파라마운트의 실수로 소리가 나지 않았다는 기사가 있다. 『최후의 중대는 8일 조극서 상영』, 『조선일보』(1931년 10월 9일자). 또한 <모로코>가 발성영화 최초로 일본이 수퍼-임포-즈드 되어 상영된 영화라는 기록도 있다. 『세계영화론 8』, 『조선일보』(1932년 1월 30일).

46) 김영진, 『컬트영화처럼 살다간 김기영의 삶과 영화이야기』, 『영화천국』 59호(2018).

47) 김소영 또한 김기영의 영화세계와 게일린 스타들러의 매저키즘 미학의 연관성에 관하여 언급하고 있다. 김기영이 폰 스타인버그를 직접 인용하고 있다는 측면에서 상당히 타당한 해석으로 여겨진다. 김소영, 『김기영과 쾌락의 영역』, 『근대성의 괴물들』(씨앗을 뿌리는 사람들, 2000), 89~92면.

를 피는 모습으로 관객을 사로잡는 <모로코>의 디트리히와 <하녀>의 이은심의 이미지는 확실히 일반적 ‘여성성’을 벗어나면서도 ‘도발적 여성성’으로의 원형적 성격을 가지고 있다.

그러나 영화의 후반으로 갈수록 동물적 ‘괴물성’을 갖게 되는 <하녀>, <화녀>, <충녀>의 여성 이미지는 서양 영화 속 디트리히의 도발성을 초과하며 점차 ‘비체’에 가까워진다. ‘비체(object)’는 줄리아 크리스테바가 라캉의 정신분석학을 바탕으로 고안한 개념으로, 심리학에서 상정한 아버지의 법체계 이전의 존재로, 대상(object)도 주체(subject)도 아닌 유동적 존재를 말한다. 이들은 아버지의 법체계 바깥에 있기 때문에 체계에 위협이 되며, 이 보이지 않는 권력으로 체계를 위협한다.⁴⁸⁾ 크리스테바의 ‘비체’개념을 중심으로 공포 영화를 분석한 바바라 크리드는 남성이 감당할 수 없을 정도의 초과된 여성성은 영화에서 공포로 작동한다고 주장한다.⁴⁹⁾ 그러나 김기영 영화에서의 이러한 공포스러운 여성이미지의 ‘초과분’은 바바라 크리드가 논하는 장르영화 자장 내의 ‘공포물’이 아니라, 상당히 현실성을 불러일으킬 수 있는 영화 구조 안에서 나타난다는 점에서 차이가 있다. 다시 말해 김기영이 그린 여성들은 1960~70년대 한국사회의 사회상을 강하게 반영하는 가운데, 그 여성들이 공포영화에서처럼 ‘괴물’로 변신한다기보다, 그 행동이 ‘괴물’ 같다는 점이 다르다.

김기영이 좋아하던 <모로코> 속의 디트리히를 초과하는 ‘괴물적’ 여성의 이미지는 어디에서 온 것일까? 이러한 ‘괴물적’ 여성 이미지는 많은 사람들이 추측한 대로 일본(혹은 아시아) 영화의 여성의 섹슈얼리티와 맞물렸을 가능성이 크다. 이렇게 추측하는 근거로는 1950~60년대부터 서양에서 ‘자기주의’ 영화로 알려지기 시작한 많은 일본 영화들의 한 축이 ‘과도한 섹슈얼리티’를 드러내는 여성의 위협적 모습을 다수 재현하고 있었다는 점에 있다. 김기영도 언급했듯이 일본 영화 중 “혼의 정사나 정사(사랑해서 죽는)를 다룬 영화”는 일본영화의 표지처럼 알려져 있기도 했고, 실제로 많은 일본 영화가 피기한 여성상과 그들의 강한 섹슈얼리티를 그리고 있었기 때문이다.

물론 이런 사조를 가진 일본 문화가 1950~60년대에 처음 나타난 것은 아니다.

48) 줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』(동문선, 2001), 제 1장 「아브젝트사용에 대한 방법론」 참조.

49) 바바라 크리드, 『여성괴물』(여이연, 2017), 21~32면.

유사한 문화사조가 발생한 역사적 기원은 20세기 초 문예운동에서 찾을 수 있다. 이러한 경향을 가졌던 첫 번째 그룹은 모던파로 불리던 오사나이 가오루가 결성했던 <신시초(新思潮)>의 제 2기였던 다니자키 준이치로(谷崎潤一郎)의 초기 작품들과 이들과 같이 활동했던 무라마츠 쇼후, 아쿠타가와 류노스케, 유시유키 에이스케, 요코미즈 리이치 등의 문학작품이다. 이 중에서도 1930년대 <겐지 모노가타리>의 번역자로 서방세계에서 주목받았던 다니자키 준이치로는 1910년대부터 영화 매체에 지대한 관심을 보이며, “현실과 판타지를 오가며 스크린에 (그로테스한 방식으로) 여성을 구성”하는 여러 단편 소설들을 발표했다. <기린(麒麟)>(1911), <소년>(1911), <비밀>(1911) 등을 통해 탐미의 환상적 관능 세계와 변태적 성관계, 메조키스트적 남성과 잔인하고 아름다운 여성을 그렸다.⁵⁰⁾ 뿐만 아니라 짧은 기간이기는 하지만 실제로 시나리오를 쓰거나 영화 제작을 하기도 했다.⁵¹⁾ 물론 이러한 소설들이 식민지 조선에 언제 얼마나 유통되었는지에 대해서는 훨씬 많은 조사가 필요하겠지만, 초기작이 쓰여진 시절에도 신문지면에 다니자키 준이치로에 대한 언급을 종종 찾아볼 수 있다.⁵²⁾

또한 다니자키 준이치로의 문학이 김기영이 활동하던 동시대 일본 특히 1950~60년대에 다수가 영화화되었다는 사실 또한 눈여겨 볼 필요가 있다. 다니자키 준이치로는 1924년까지의 본인의 작업을 부끄러운 ‘서양 문화에 빠졌던 시기라고 규정하고 그의 연대기를 ‘전통적 일본’을 소구하는 작업인 <겐지이야기>에서 시작하기를 원했던 것은 사실이다.⁵³⁾ 그럼에도 불구하고 그의 초기 소설들, 그리고 그 이후에도 남아있는 다니자키만의 성에 대한 전위성은 그의 문학의 작가적 입장임을 부인할 수가 없다. 전후 일본을 대표하여 노벨문학상 후보에 오르고, 세계의 주목을 받게 되자 1950~60년대 일본의 영화인들은 더욱 가열차게 다니자키의 문학을 영화화하였

50) Thomas Lammare, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichiro on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, University of Michigan Press, 2005, pp.1~21.

51) 크리스티안 켈러는 다니자키의 짧은 영화 이력을 그의 커리어의 중요한 부분으로 기술하고 있다. D. Christian Zeller, *Tanizaki and Film: An Introduction with Three Early Writings in Translation*, Master's Thesis, University of Southern California, 1996. 영화라는 미디어를 항상 염두에두고 있던 다니자키의 소설들이 영화화되었던 것은 지극히 자연스러운 일일 수 있다.

52) 『로당의 예술과 근대적 악미주의적 일면』, 『동아일보』(1936년 3월 5일자). 이외에도 다니자키의 문학의 변태성에 관한 언론의 언급은 종종 목격된다.

53) Zeller, Opt cit., p.9.

다. 이렇게 다니자키의 작업은 전전과 전후를 불문하고 일본 문학, 일본 문화의 중요한 자원이되었다. 전후 일본의 영화에 다니자키 준이치로의 소설들이 부활하며 그로테스크한 미학으로 전세계에 주목받고 있는 사실은 것은 한국에도 실시간으로 전해졌다. 그의 소설이 영문으로 번역되어 세계적 문학상을 노리고 있다며, 이를 모범삼아 한국의 문학도 영문 번역에 힘써야한다는 논의가 보이기도 했다.⁵⁴⁾ 뿐만 아니라 1962년에는 다니자키 준이치로의 소설 전집이 출간되고 베스트셀러에 오르는 등⁵⁵⁾ 당대의 ‘일본 붐’의 한 중심축을 이루고 있었다. 물론 다니자키 소설의 “변태성”을 지적하며 대가의 작품이라 하여 무분별한 수입을 해서는 안된다는 소수의 의견도 있었다.⁵⁶⁾

다니자키 소설에 대한 한국에서의 반응이 명확하게 어떻게 같았는지는 알 수 없지만, 1950~60년대 일본의 영화는 다니자키의 소설을 원작으로 한 영화를 만들어내며 영화적 붐을 만들어내고 있었던 것은 사실이며 당연히 한국의 영화인들도 이에 관심을 가졌다. 다니자키 준이치로의 문학을 바탕으로 만들어진 이 시기 일본의 영화 중 초기작 <문신>(1910)이 그 중요한 예가 될 수 있다. <문신>은 다니자키의 대표적인 탐미주의적 단편 소설인데, 그 내용은 일면 단순하게 여겨진다. 주인공은 탐미주의자인 문신사 세이키치인데 그는 여성의 발에서 아름다움을 느낀다. 발이 아름다운 여성을 만나게된 세이키치는 그녀의 등에 커다란 거미 문신을 새기며, 그녀는 남성들을 잡아먹을 수밖에 없는 운명임을 알린다. 문신이 끝나자 그 여인은 세이키치를 첫 번째 먹잇감으로 삼는다.⁵⁷⁾ “사내라는 사내는 모두 너의 비료가 되는 것이다”라는 다소 엽기적인 문장으로 압축할 수 있는 이 짧은 소설은 1966년에 마스무라 야스조 감독에 의해 영화화 된다.

영화에서는 여성의 괴물성이 더욱 강조되며 소설보다 훨씬 직접적으로 괴기한 분위기를 만들어 내는데, 소설에서는 등장하지 않는 잔혹한 살인 장면과 그 살인의 근원을 여성 등에 새긴 거미의 괴물성과 등치시킨다. 결국에는 주위의 남성을 모두 죽

54) 김영수, 『본대로 들은대로 9, 모운숙 여사의 말』, 『경향신문』(1956년 1월 11일자); 『노벨문학상 수상 후보들』, 『조선일보』(1960년 10월 20일자); 『우리에게 왜 대작이 없을까?』, 『경향신문』(1962년 10월 30일).

55) 『신수입외서』, 『경향신문』(1962년 9월 21일자).

56) 『꼭기운일랑(다니자키 준이치로의 한자 음차-필자)의 문학』, 『조선일보』(1965년 8월 3일자).

57) 다니자키 준이치로 지음, 『문신』, 경찬수 옮김(어문학사, 2017).

이고 그녀마저 살해당하는 것으로 끝나는 이 영화는 ‘에도 시대’를 배경으로 하여 일본의 ‘전통적’ 잔혹미를 형성한다. 이 외에도 마스무라 야스조는 동성애를 중심에 둔 다니자키 준이치로 원작의 <만지>(1964), <치인의 사랑>(1967) 등을 만들며 섹슈얼리티와 잔혹함이 결합한 일본 특유의 ‘잔혹 영화’적 성향을 만들어 나간다. 또 다른 다니자키 준이치로 원작 <열쇠>(1956년)도 이치카와 곤에 의해 1959에 영화화된다. 소설과 영화의 내용은 성기능이 쇠한 노년에 접어든 남편이 사위가 될 남성과 아내의 성적관계를 유도하고 이들의 관계를 훑쳐보며 성적 만족을 느낀다는 것이다. 소설은 이러한 변태적 과정을 남편과 아내가 각자 일기에 기록한 형태로 되어 있는 것에 반해,⁵⁸⁾ 영화에서는 이 과정을 카메라가 제 3자의 위치에서 관음하는 것으로 그린다. 다소 과격적인 내용에도 불구하고 1959년에 제작된 이 영화는 칸 영화제에 출품되었고 이는 한국에도 널리 알려졌다.⁵⁹⁾

평소 신문을 읽으며 영화의 테마를 찾아내곤 했다던 김기영이 일본 영화계의 이러한 경향성을 잘 알고 있었을 가능성은 매우 높다. 다니자키 준이치로의 성에 대한 묘사와 집중이 단순히 20세기 초 문학에 머문 것이 아니라 전후 시기 영화를 통해 이어지고 있다는 점을 생각해본다면, 그의 그로테스크한 미학이 실시간으로 일본 영화를 접하고 있었던 김기영에게 상당한 영향을 주었을 가능성은 높다. 그러나 김기영의 영화에 다수 등장하는 아름답고 위험하며 심지어는 남성을 숙주로 삼아 살아가는 많은 여성 인물들은 그 괴물성에 있어서 훨씬 더 ‘비체’에 가까운 모습을 보여준다.

김기영이 다니자키 준이치로 등의 소설에서 직접적인 영향을 받았을지, 이를 원작으로 한 1950~60년대 일본 영화에서 직접적인 영향을 받았을지는 명확히 알기 힘들다. 그러나 이영일이 “악마적 영화”라고 일컬었던 김기영의 영화의 경향은 일본의 ‘기괴한’ 영화보다 한층 괴물성을 지니고 있다는 점을 주목할 필요가 있다. 잘 알려진 대로 여성이 남성을 숙주로 삼아 살아간다는 주제는 사실 김기영의 많은 영화의 주요 테마이다. 1960년 작 <하녀>를 시작으로 <화녀, 1972>와 <충녀>는 <하녀>의 연작이라고 할 수 있는데, 괴물성이 가진 여성이 가정을 파괴한다는 내용을 바탕으

58) 흥미롭게도 남편과 아내가 쓴 일기는 각각 카타카나와 히라가나로 기록되어 성별성을 드러낸다.

59) 『칸느 영화제 개막』, 『동아일보』(1960년 5월 7일자).

로 하였으나 제작이 거듭될 수록 그 그로테스크함은 더해간다. 김기영의 '녀' 시리즈의 한자어는 이러한 변화를 상징적으로 보여주는데, 〈하녀〉의 '하(下)'가 계급성에 초점을 두고 있다면, 〈화녀〉의 '화(火)' 경우 욕망에, 〈충녀〉의 '충(蟲)'은 혐오스러울 정도의 동물성/괴물성을 내포한다.⁶⁰⁾ 심지어 〈이어도〉에서는 한 남성을 이어도의 모든 여성이 숙주로 나누어 갖는 극단까지 이르게 된다.

영화 안으로 조금 더 자세히 들어가 보겠다. 마스무라 야스조의 영화 〈문신〉과 〈충녀〉의 포스터에 그려진 괴물성을 가진 곤충과 여성의 신체를 등치시킨다. 뿐만 아니라 〈충녀〉에서 강한 동물성을 가진 여자가 남성을 잡아먹는 설정은 〈문신〉의 중심 테마와 흡사하다. 김기영은 〈충녀〉에서 벌레와 인간에 대한 비유를 강하게 사용하는데, 특히 꿀벌을 사용한 장면에 대해서 “여왕벌에 생식기가 빠져죽는 수벌의 비유”라고 답한다.⁶¹⁾ 이는 여성을 비체(abject)로 재현한 것이기도 하고 더불어, 이를 통한 남성성의 위협을 그려낸 것으로 통상적 남-녀의 젠더관계를 전복한다.⁶²⁾ 이와 같이 김기영의 극단적 기괴한 여성에 대한 묘사는 이와 같이 1950~60년대 당대 일본 영화와 대화한다.



<그림 7> <문신>에서 여성의 등에 새겨진 거미인간

60) 〈충녀〉의 광고영상(trailer)에는 충녀를 직접적으로 “벌레같은 여자”로 명기한다. “해설: 조용한 가정 스머드는 울음소리 검은 촉각을 뻗치고 독침을 치켜든 벌레같은 여자 충녀가 도사리는 이집 지하실에 선 피에 굶주린 쥐떼가 무선은 번식률로 늘어나고 있습니다.” 한국영상자료원 소장 〈충녀〉 집열문서.

61) 유지형, 앞의 책, 152면.

62) ‘비체(abject)’는 줄리아 크리스테바가 라캉의 정신분석학을 바탕으로 고안한 개념으로, 남성중심적 사회에서 여성의 위치를 아버지의 법체계 바깥에 위치한 존재 즉 ‘비체’로 표현한 것이다. ‘비체’는 아버지의 법체계 이전의 존재로 오히려 이 체계를 위협한다. 크리스테바의 ‘비체’를 바탕으로 영화를 분석한 바바라 크리드는 남성이 감당할 수 없을 정도의 초과된 여성성은 영화에서 공포로 작동한다고 주장한다.



<그림 8> 김기영이 직접 그린 <충녀>의 포스터.

그럼에도 불구하고 이러한 대화 가운데에도 김기영 영화의 특질 일본 영화들과의 현격한 ‘차이’를 보인다. 위에 언급한 일본 뉴웨이브 영화들이 많은 경우 20세기 초 일본의 문학 정전을 활용하여 단편적으로 만들어졌다면, 김기영은 오리지널 시나리오를 통해 자신의 창작의 주체로서 주제를 ‘반복’한다. 김기영의 <하녀>가 1960년대 작품이고 이 영화의 변주가 1975년작 <이어도>까지 이어진다는 점에서 김기영은 ‘괴물적인 여성’은 그가 천착한 가장 큰 영화의 테마였다. 또한 그가 영화를 거의 만들지 못하고 시나리오만 남긴 <뱀 눈을 가진 여자>와 같은 작품, 남편을 청부살 인하는 아내가 주인공인 마지막 작품인 <천사여 악녀가 되라>(1990)까지 괴물적 여성의 모습을 씨리드화 하여 반복하였다는 점은 매우 특수한 집착을 보여준다.

특히, 그의 여성 ‘괴물’들이 다루어지는 폐쇄적 공간은 군부독제가 지속되었던 1960~70년대 한국 사회의 닫힌 공간과 극단으로 치닫는 가학적 표현들은 당대의 시대상을 현격히 반영한다. 가령 <하녀>에서는 환상적인 중산층을 파괴하고 온 가족을 죽이는 하녀를 그린다. 극중에서 그녀가 ‘위반’을 통해 임신한 아이는 낙태되는데 이러한 ‘죽음에의 직면’은 그녀가 모두를 파국으로 이끌어가는 가장 중심축을 이룬다. 1971년 <하녀>의 리메이크작인 <화녀>에서는 아이가 낙태되고 하녀는 면도칼로 스스로의 목을 자른다. 이듬해 나온 <충녀>에서는 괴물 같은 첩과 본체가 남성의 몸을 남과 낮으로 나누어 차지하고, 정관수술을 시키며, 아이의 사산된 시체는 냉장고에 보관한다. <이어도>에서는 섬에 사는 과부들이 생식을 위해 죽은 남자의 성기를

세워 시체와 간음한다. 이와 같이 여성이 처한 극단적 상황과 그것의 그로테스크한 증폭은 김기영 영화의 핵심이자 독재 개발 시대라는 폐쇄적 공간에서 살아가던 한국인들이 그 시간이 쌓여감에 대해 느끼는 감정의 증폭을 보여준다. 영화에서 미싱을 돌리는 아내(〈하녀〉)에서 양계사업을 하는 아내 (〈충녀〉), 굴양식사업을 하는 이어도의 과부들까지 당대 한국의 산업과 생산력이 발전함을 보여줌과 동시에, 그러한 산업의 발달은 사회에 밝고 긍정적인 에너지가 아닌 여성의 동물성을 증폭시킨 가학성의 근원이 되는 것이다.

이렇듯 가중되는 가학성은 결국 주인공과 그 가족을 모두 죽이고 마는데, 이런 면에서 한번도 ‘리얼리즘’의 계열에 속하지 못했던 김기영의 영화는 오히려 증폭되는 가학성과 완전한 과멸을 통해, 군부독재라는 암울한 시기라는 ‘당대의 맥락’을 우회적으로 보여주었다고도 볼 수 있을 것이다. 〈문신〉의 기괴함이 일본 에도 시대라는 ‘전통’ 속에서의 ‘여성의 욕망’을 그로테스크한 ‘미학’으로 승화시키고 세계적인 ‘일본영화’를 형성시키는데 기여하였다면, 완벽한 과국으로 치달으며 죽음으로 버려지는 것들, 오물, 낙태되고 죽임당하고 기형이 된 신체로 남은 김기영의 암흑 같은 영화는 결코 1세계의 영화로 인정받지 못 했다. 이는 독재라는 암울한 시기를 살아가던 제 3세계 영화로서의 김기영 영화가 보여주는 지독한 현실이자 일본영화와의 친연성 속에서도 그가 결코 당도할 수 없었던 그의 영화의 포스트-콜로니얼리티의 단면일 수도 있겠다.

5. 결론

이 논문은 김기영의 영화를 통해 해방 후 한국의 문화의 한 단면인 포스트-콜로니얼리티를 파악하고자 하였다. 포스트-콜로니얼리티란 식민지를 겪은 사람들이 느끼는 독특한 위치성으로 식민지로부터 해방된 이후에도 지속적인 문화적 힘으로 작동하는 제국문화의 힘과 그 역동가운데 존재하는 과거의 피식민자가 갖는 감정이나 상태를 의미한다. 이러한 상태에서 과거의 피식민자는 과거를 잊고 새로운 민족주의적 구도를 통해 ‘공식 담론’을 형성하지만, 다른 한편으로는 여전히 문화적 힘으로서의 제국을 무의식에 잠재시킨다. 때문에 종종 여전히 제국을 ‘모방’하는 현상이

나타나는데, 이는 과거의 제국을 여전히 ‘표절’하는 행위라기보다는, 그러한 역학 가운데에서 자신의 주체적인 문화를 생성하는 방식이라고 볼 수 있다.

많은 학자들이 지적하였듯이 김기영의 영화와 일본 문화나 영화의 친밀성에는 의심의 여지가 없다. 그러나 김기영의 영화가 어떤 방식으로 일본 문화나 영화와 친연성을 드러내는지, 왜 그런지에 관한 연구는 쉽사리 찾아볼 수 없다. 이 논문은 김기영이 청년시절에 느꼈던 일본의 제국문화에 대한 선망이 그가 실제로 참여한 적이 없는 제국문화에 동참했다고 말할 정도로 강렬한 것이었으며, 이러한 선망은 해방 이후 만들어진 그의 영화에 여지없이 드러났음을 밝혔다. 문자로만 전해진 해방 이후의 일본의 영화와 문화는 그만의 상상력을 거쳐 영상으로 새롭게 표현되었고, 자신의 영화를 세계영화로서의 만들고자 하는 욕망은 친연성과 함께 차이를 생산하였다.

김기영의 영화는 특히 일본의 괴기한 여성 섹슈얼리티를 드러내는 일본의 영화와 많은 친연성을 가지고 있었으나, 이들보다 한층 과장되고 괴물 같은 여성성과 섹슈얼리티, 그리고 완벽히 폐허가 된 인간의 모습을 드러냈다. 이는 군부독재 시대를 살아가고 있는 한국의 심리적 폐쇄공포와 가학성, 절망을 드러내 세계영화로서 미적 타당성을 인정받은 일본영화와는 큰 차이를 보였다. 김기영의 일본 제국에 대한 집착은 일면 이러한 ‘과도한’ 것을 표현할 수 있는 길을 제공하고 세계로 나가는 것에 대한 열망을 심어주었다. 그러나 그가 표출한 극단의 어두움은 남한이라는 독재에 간헐 탈출할 수 없는 상황을 드러내며, 결코 제1세계 영화와 같을 수 없는 그의 영화의 포스트-콜로니얼리티를 드러내는 것이었다.

참고문헌

1. 국내 자료

1) 잡지자료

- 김기영, 『그 많던 애인 다 어뻘소?』, 『뿌리깊은 나무』 4월호, 1978.
김영진, 『컬트영화처럼 살다간 김기영의 삶과 영화이야기』, 『영화전국』 59호, 2018.
서연호, 이상우 엮음, 『홍해성 연극론 전집』, 영남대학교출판부, 1938.
이호석문학재단 엮음, 『이호석 전집』 3, 서울대학교출판문화원, 2016.
임도경, 『한국의 영화감독을 만나다: 김기영 '번태'를 지치한 한국 컬트영화의 교주』, 『월간 조선』 2010년 10월호.
<http://monthly.chosun.com/client/news/viw.asp?nNewsNumb=201010100046>
김기영 학적부, 경성치과의학 전문학교 발행.
한국영상자료원, <현해탄은 알고 있다> 검열문서.

2) 영상자료

- 김병욱, KBS 다큐멘터리 <영화감독 김기영>, 1997.

3) 단행본

- 김성민, 『일본을 금하다』, 문학동네, 2017.
김소영, 『근대성의 괴물들』, 씨앗을 뿌리는 사람들, 2000.
다니자키 준이치로 지음, 『문신』, 경찬수 옮김, 어문학사, 2017.
릴라 간디, 『포스트 식민주의란 무엇인가?』, 현실문화연구, 2000.
바버라 크리드, 『여성괴물』, 여이연, 2017.
사카사이 아키토, 『‘쟈더미’ 전후 공간론』, 이숲, 2020.
스카이 유키오, 『쓰키지소극장의 탄생: 한·일 근대연극의 요람』, 현대미학사, 2005.
유지형, 『24년간의 대화』, 도서출판 선, 2006.
유현목, 『영화인생』, 혜화당, 1995.
이연호, 『전설의 낙인: 영화감독 김기영』, 한국영상자료원, 2007.
이효인, 『하녀들 붕기하다: 영화감독 김기영』, 하늘아래, 2002.
줄리아 크리스테바, 『공포의 권력』, 동문선, 2001.

4) 논문

- 공영민, 『아시아 영화제를 통해 본 한국 영화』, 중앙대학교 석사학위 논문, 2009.
금동현·이정숙, 『김기영 영화미학 형성기 연구: 연극 활동과 <양산도>(1955)를 중심으로』, 『어문론총』 제82호, 2019.
김동현, 『일본 '신극'의 자장과 탈피』, 『구보학회』 31집, 2022.
김재석, 『국민연극시기 '조선연극문화협회' 연구』, 『어문론총』 제40호, 2004.

- 안민화, 『김기영 영화들에서이 식민적 차이들: 미술적 리얼리즘과 서발턴 여성 판타지 - 전후 일본영화들과 비교 중심으로』, 『한국영화, 세계와 마주치다: 한국과 세계의 극단적 협상, 위협적 미래』, 현실문화, 2018.
- 이민영, 『조선적 근대극의 창출, 김우진의 근대극론』, 『어문론총』 55, 한국문학언어학회, 2011.
- 이윤중, 『동북아시아 '기로 설화'의 영화적 재현: <고려장>과 <나라야마 부시코>를 중심으로』, 『비교문화연구』 제55집, 2019.
- 이화진, 『'65년 체제'의 시각정치와 <총독의 딸>』, 『한국 근대 문학연구』 18(1), 2017.
- 정중화, 『일한 영화 <아내는 고백한다>의 관계성 분석: 표절과 반안의 문제를 중심으로』, 『영화연구』 93, 2022.
- _____, 『<명동에 밤이 오면>과 <여자가 계단을 오를 때> 비교연구』, 『한국예술연구』 37, 2022.

2. 국외 문헌

1) 단행본

- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, 1994. pp.122~131.
- Desser, David, *Eros Plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, 1988.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981.
- Lammare, Thomas, *Shadows on the Screen: Tanizaki Jun'ichiro on Cinema and "Oriental" Aesthetics*, University of Michigan Press, 2005.

2) 논문

- Zeller, D. Christian, *Tanizaki and Film: An Introduction with Three Early Writings in Translation*, Master's Thesis, University of Southern California, 1996.

Kim Ki-young's Imperial Experience and the Colonial Unconscious

: Studies on Kim Ki-young film's Post-coloniality

Kim Chung-kang*

This paper examines the imperial experience of Kim Ki-young (1919-1998), a director known for making some of the most unique and “bizarre films” in Korean cinema, and how this experience is reflected in his films after liberation. In particular, it traces the traces of imperial cultural experience from the colonial period to the post-colonial period, and analyzes how this imperial cultural experience manifests itself in the characteristics of his films. However, this is not simply a case of tracing the past of an eccentric filmmaker to examine the particularities of his films. His experience is shared by many intellectuals who received colonial education, spent their youth under Japan, and later formed the cultural mainstream in Korea.

Nevertheless, most cultural elites who experienced colonization after liberation often rewrote the colonial past as a grim history of Japanese domination and oppression from a nationalist perspective, or erased or concealed various colonial memories. On the other hand, Kim Ki-young's recollections of the colonial period and his own youth were different from the interpretations of many elite nationalists. In addition, Kim Ki-young's films had hybridity, mimicry, and affinity with Japanese cinema, and he did not show any particular antipathy to it. This is in line with the fact that, contrary to official nationalist discourse, Korean cultural circles engaged in cultural exchanges with Japan through smuggling and stowaways in order to keep up with Japanese culture. This phenomenon can also be seen as the result of a colonial unconsciousness that manifests itself in divisive attitudes towards Japan as an

* Hanyang University

unconsciousness that manifests itself in divisive attitudes towards Japan as an “empire” and “colonizer” despite its liberation.

By tracing Kim Ki-young’s personal experience of empire and the points of contact with Japanese culture and cinema expressed in his films after liberation, this paper aims to examine the post-colonial phase of Korean cinema in terms of how Korea appropriated Japanese culture, which had been officially suppressed during the country’s transition to a nation-state, and thus created its own ‘uniqueness’. In particular, Kim Ki-young’s filmmaking method, which indirectly absorbed Japanese films through “textual” media such as magazines and screenplays while political and cultural exchanges were officially cut off after liberation, is identified as a shift from “text to image,” and I argue that the specificity of Korean post-colonial cinema can be found at this point.

Keywords : Kim Ki-young, Post-colonial, Japanese Empire, Colonial
Unconscious, Hybridity

