

<고령가 소년 살인사건>의 공간성 연구 Representation of Space in *A Brighter Summer Day*

계운경
부산대학교 영화연구소

Woon-Gyoung Ghe(docu-i@hanmail.net)

요약

본 연구는 <고령가 소년 살인사건>의 공간성에 관해 분석하는 연구이다. 그런데 공간성의 의미를 영화 내부로 한정하는 것이 아니라 영화외부까지 확대하여 논의한다. 영화내부에는 샤오쓰의 살인사건이 발생하도록 이끈 폭력공간으로서의 사회, 집, 학교가 있다. 그리고 영화의 외부공간에는 내용과 형식을 통해 사회의 지배시스템에 저항하는 감독의 태도와 의지가 있고, 그것을 해석하는 관객의 공간이 있다. 관객은 감독의 의도가 있는 영화의 외부공간에서 합류하여 이 영화를 적극적으로 해석하고 스스로를 성찰하면서 사회참여의 기회를 가진다.

■ 중심어 : | <고령가 소년 살인사건> | 공간 | 집 | 학교 | 시험 | 부조리 | 반항 | 저항 | 관객의 공간 |

Abstract

This study analyzes the space in *A Brighter Summer Day*, covering the meaning of space from inside to outside of the film extended. A violent spaces in the inside causes Xiao Si'r's homicide, including society, house, and school. In the external space, the film's form presents director's attitude and will resisting against dominant system of society with an audience's space. The audience join the space being the director's intention, actively interpreting this film, doing self-reflection and taking an opportunity for social participation.

■ keyword : | *A Brighter Summer Day* | Space | House | School | Exam | Absurdity | Rebellion | Resistance | Audience's Space |

I. 서론

에드워드 양(Edward Yang)은 1949년 중국 상해에서 출생했고, 부모를 따라 대만으로 이주한 후, 1959년에 대만의 명문인 건국중학에 입학한다. <고령가 소년 살인사건>(A Brighter Summer Day, 1991)은 양감독이 건국중학에 다니던 시절 동창생이 저지른 실제 살인사건을 영화화 한 것이다. <고령가>의 주된 서사는 샤오쓰(Xiao Si'r)의 일상적 삶을 따른다. 샤오쓰가 시험을

잘 보지 못해 주간학교에 가지 못하고 대신 야간학교에 들어가게 되는 시점을 시작으로 영화가 전개된다. 샤오쓰는 학교생활에 적응하지 못하고 방황하는데, 그 과정에서 샤우밍(Xiao Ming)을 만난다. 샤오쓰는 샤우밍의 마음을 얻고자 노력 하지만 허락되지 않고, 급기야 샤우밍을 칼로 찔러 죽이고 만다. 그러나 <고령가>의 내러티브는 사랑을 배신한 분노의 표현으로만 샤오쓰의 살인사건을 묘사하고 있지 않다. 그래서 많은 연구자들이 대만의 뉴웨이브 영화가 생산하는 담론의 연장선상

에서 <고령가>에 대한 해석을 시도한다.

대만의 뉴웨이브는 대체로 식민지역사가 대만인의 삶에 어떤 영향을 미치는가에 관심을 가진다. 또한 영화의 양식적 요소들을 역사적 맥락과 사회적 토대와의 연관성 속에서 찾는다[1]. 대만의 뉴웨이브 관점에서 샤오쓰의 살인사건은 “국가권력에 의해 끊임없이 가해지는 폭력의 사회에서 겪는 상실감이나 환멸의 극단적 표현[2]”이라는 결과로 이어진다. 이는 폭력적이고 혼란한 1960년대 대만사회를 대변하는 상징적 사건으로 샤오쓰의 행위를 분석하는 관점이다. 본 연구 역시 뉴웨이브의 관점에서 출발한다. 그러나 기존 연구와 다른 점은, <고령가>의 주요배경인 ‘사회’, ‘집’, ‘학교’에 초점을 맞추어 공간성의 담론으로 풀어가는 것이다. 샤오쓰의 살인사건과 공간의 연관성에 주목하여 정치사회적 배경이 어떤 방식으로 집과 학교 등의 일상적 공간에 영향을 미치고, 개인에게 내면화되어 나타나는지 샤오쓰의 살인사건을 통해 밝히고자 하는 것이다.

일본식민지가 끝나고 장제스(Chiang Kai Shek) 독재정치가 시작된다. 이 때 대만의 폭력적인 사회 환경은 개인들의 삶에 큰 영향을 미친다. 이러한 사회분위기는 특히 개인들의 일상공간인 집과 학교에 영향을 주는데, <고령가>는 이 부분은 간과하지 않는다. <고령가>에서 집은 안락하고 편안함을 주는 공간이 아니라 권력과 부의 상징이며, 차별을 경험하게 하는 부정적인 공간이다. 뿐만 아니라 샤오쓰와 그의 아버지인 장주(Zang Ju)에게 집은 “감금의 구조[3]”로 이루어진 ‘소외의 공간’으로 제시된다. 이는 제도적 공간으로서의 집이 정치사회적 환경에 영향을 받을 수밖에 없는 한계를 지적하고 있는 것이다. <고령가>의 학교 역시 집과 마찬가지로 폭력적인 대만의 정치사회를 반영하는 가시적·비가시적 폭력의 공간이다. 특히 시험은 <고령가>에서 중요하게 다루어지고 있는데, 시험이야말로 샤오쓰의 비극이 발생되도록 한 중요한 지점이다. 시험은 오인의 메커니즘을 통해 피해자와 가해자의 경계를 모호하게 하고, 폭력이 재생산되게 하는 데 기여한다. 이처럼 <고령가>는 사회적 환경이 생산하는 폭력공간으로서의 집과 학교, 그리고 폭력이 개인들에게 내면화되는 과정까지 정치하게 드러내고 있다. 공간을 통한 폭력의

내면화는 개인의 일상을 부조리의 세계로 만든다. 이에 본 연구는 샤오쓰의 살인사건을 부조리의 세계에 대한 반항으로, 그리고 <고령가>의 내용과 형식을 지배시스템에 대한 저항의 표현으로 해석하고자 한다.

<고령가>의 공간은 영화내부에서 뿐 아니라 영화의 부에서도 중요하게 다루어져야 할 필요가 있다. 영화 외부공간에는 감독의 의도가 있고, 또 감독의 의도를 해석하는 관객의 공간이 있다. 이 두 공간은 서로 충돌하기도 하고, 함께 어울리기도 하면서 영화 밖에서 합류한다. <고령가>에는 ‘열린형식’, ‘사운드’, ‘영화 속의 영화’, ‘롱테이크’, ‘자막’, ‘설정쇼트의 배제’ 등의 표현방식이 두드러진다. 이러한 표현은 할리우드의 고전적인 내러티브와 대비된다는 점에서 저항적이다. <고령가>의 이러한 표현방식은 ‘낯설게 하기’나 ‘소격효과’를 만들어낸다. 고전적인 내러티브가 몰입과 동화를 통해 지배이데올로기를 주입하는 방식이라면, 이는 몰입과 동화를 막으면서 지배이데올로기를 비판하는 방식이다. <고령가>는 이러한 표현을 통해 저항의 미학을 만들어내고 있는 것이다. 영화의 형식이 만들어내는 저항의 미학은 관객을 서사 속에 머물게 하는 것이 아니라 끊임없이 공적영역인 현실세계로 옮겨 가도록 한다. 관객은 현실이 있는 영화외부공간에서 사회참여의 기회를 얻는다. 영화외부에 있는 이 공간은 관객이 영화에 대해 적극적으로 해석하고 스스로를 성찰하는 관객의 공간이다. 따라서 본 논문은 영화내부의 공간인 사회, 집, 학교가 생산하는 부조리의 세계는 물론이고, 감독의 의도와 관객의 해석이 만나는 영화외부의 공간까지 짚어낸다.

II. 폭력공간으로서의 ‘사회’와 ‘집’

대만은 오스트로네시아어(Austronesian languages)족의 터전이었다. 그러나 1624년 네덜란드 상인들이 점령하면서부터 1945년 일본패망 전까지 식민지역사가 이어진다. 일본의 패망 후 장제스가 정권을 잡지만, 일본이 물러가고 난 자리를 대신하는 장제스 정권은 대만 국민들에게 더 큰 실망을 안겨준다. 40년간 공포정치를

하고, 아들에게 권력을 물려주는 세습정치를 펼친다. 또 계엄령, 신당결성, 신문창간의 3급 정책을 통해 국민들을 통제한다. 거기에는 국공내전으로 인한 중국대륙으로의 물자반출, 기업들의 경영부실, 통화팽창, 물가상승 등 국민들은 경제적인 어려움을 겪는다[4]. 〈고령가〉는 이러한 대만의 시대적 환경을 주요배경으로 다루고 있다. 그러나 단지 영화의 배경으로만 제시하는 것이 아니라 이러한 정치적 환경이 어떻게 개인의 삶에 영향을 미치는지에 관하여 세밀하게 드러낸다.

〈고령가〉는 반공항소(反共抗蘇) 사상이론을 통한 통치방식을 비판하는 입장에 있다. 당시 대만정부는 미국을 우방으로, 중국을 적으로 설정한다. 장주가 가족을 데리고 친구 집을 방문했을 때 고위공무원인 친구는 이런 말을 한다. “미국은 정말 대단한 나라야. 엠파이어스 테이트 빌딩도 볼만하고, 디즈니랜드도 멋지지. 애들이 미키 마우스 보면 무척 좋아 할 거야. 핵폭탄 공장도 견학했는데, 내가 만약 폭탄제조전문가였으면, 폭탄제조 기술을 배워서 공산당한테 터뜨려 지옥을 만들어버렸을 거야.” 이는 미국 자본주의에 대한 동경과 공산주의에 대한 적개심을 동시에 드러내는 대사로, 정부의 통치방식이 개인에게 미치는 영향을 그대로 나타내는 것이다. 미국에게 대만은 중국을 견제하여 공산주의의 확장을 막는 차원에서 요긴한 대상이고, 대만에게 미국은 반공이라는 공통의 이해 아래 중국의 위협으로부터 보호받을 수 있는 은신처였다. 반공주의는 공포정치를 통해 손쉽게 국민들을 결집시키고 순응하게 하여 불합리한 폭력적 상황들을 감수하게 하는 통치시스템이다.

대만의 통치시스템이 생산하는 사회적 폭력은 개인의 공간을 파고든다. 특히 〈고령가〉는 제도적 공간으로서의 ‘집’을 통해 사회와 개인의 공간이 어떻게 서로 상관관계를 가지게 되는 지에 대해 짚어낸다. 집은 개인이 일상적 삶을 영위하는 공간으로 사회를 오롯이 반영한다. 인간주의 지리학자 이-푸 투안(Yi-Fu Tuan)에 따르면, 공간과 장소는 구분되며 공간은 장소보다 추상적인 개념이다. 무차별적인 공간에서 출발하여 공간을 더 잘 알게 되고 공간에 가치를 부여함에 따라 공간은 장소가 된다[5]. 그래서 집은 공간보다 장소의 의미로 개인에게 와 닿는다. “집은 친밀한 장소[6]”로서 인간

존재의 토대이며 모든 인간 활동에 대한 맥락뿐 아니라 개인과 집단에 대한 안전과 정체성을 제공한다[7]. 그러나 〈고령가〉에서 집은 장소로서 기능하지 못한다.

아버지가 하급공무원인 샤오쓰의 집은 가족 수에 비해 크기가 작아 샤오쓰는 벽장에서 잠을 잔다. 야간학교에 다니는 샤오쓰가 늦게 일어나 벽장에서 나오면 가족들은 출근하거나 학교를 가고난 후라 마치 빈집과 같고, 늦은 밤 집으로 돌아오면 가족들은 모두 잠자리에 들어 또 다시 빈집과 같은 모습이 된다. 맞고 들어와 얼굴이 멍들고 커피를 흘려도 가족들은 알지 못한다. 이런 샤오쓰에게 집은 가족과 어울리거나 마음을 놓일 수 있는 장소가 아니다. 항상 벽장 속에 혼자 들어가 문을 닫는 샤오쓰에게 집은 소외와 고립을 경험하게 하는 “장소상실[8]”의 공간이다. 이는 장주에게도 마찬가지다. 중국에서 이주한 장주는 대만에서의 삶이 정착되지 않고 불안하기만 하다. 심지어 정부로부터 감시를 받고, 비밀경찰에게 끌려가 심문을 당한다. 심문이 끝나고 지친 몸을 이끌고 집으로 돌아오지만, 대문 앞에서 선뜻 집으로 들어가지 못하고 발걸음을 돌린다. 이 때 장주에게 집은 심리적 안정을 주는 장소가 아니라 가족을 책임져야하는 압박으로부터 벗어날 수 없는 심리적 감금의 공간이다. 대만의 정치적 환경은 집이 마음의 평안을 주는 장소로서 기능하지 못하게 하며, 〈고령가〉의 집은 곧 대만 정치사회의 분위기를 대변한다.

아버지가 사령관인 샤오마(Xiao Ma)의 집은 크고 고급스러운 분위기로 제시된다. 그의 집에는 축음기, 초콜릿, 오렌지주스, 양주 등과 같은 부의 상징물들이 있다. 과거 일본인이 거주했던 흔적인 총과 칼이 발견되는데, 아이들은 장난감처럼 가지고 논다. 여기서 집은 부와 권력, 그에 따른 혜택의 차이를 드러내는 기표이다. 샤오마가 학교에서 문제를 일으켜도 퇴학당하지 않고, 깡패조직인 217군속총파조차 함부로 대하지 못한다. 이에 반해 집이 없는 샤오밍은 병든 어머니와 함께 남의 집을 전전한다. 샤오밍이 결국 가정부로 샤오마의 집에 들어가게 되는데, 이 사실을 알게 된 샤오쓰는 분노한다. 그 날 밤 칼을 차고 나와 학교 앞에서 기다렸다가 우발적으로 샤오밍을 살해하고 만다. 이처럼 집은 사회적 폭력이 개인에게 내면화되는 공간으로, 또 샤오쓰와

샤오밍의 비극이 발생하는 지점으로 제시된다.

III. 상징폭력의 재생산, 학교와 시험

대만의 정치사회적 폭력이 개인의 공간인 ‘집’에 영향을 미치는 것과 마찬가지로 ‘학교’에도 동일하게 적용된다. 폭력적인 1960년대 대만사회와 학교 분위기는 서로 닮아 있다. 장제스 정부는 국민의무 교육을 통해 이념 교육을 강화하려고 학교 내에 국민당 조직을 두어 이념적으로 통제한다[9]. 군복을 입은 군인이 상주하며 학생들을 관리하는 <고령가>의 학교는 물리적 폭력으로 얼룩져있다. 소공원과와 217군속촌과와의 세력다툼이나 소공원과 내에서의 시기와 질투로 인한 물리적 폭력이 주로 학교 내에서 이루어진다. 교복을 입고 몽둥이를 들고 다니며 폭력을 일삼는 학생들은 강패와 다르지 않다. 돌로 얼굴을 가격하는가 하면, 야구방망이로 선생의 머리를 내리친 사건도 발생한다. 선생과 학생 사이에는 존경심도 애정도 없다. 선생은 학생들에게 무관심하다가 학생들이 말썽을 피우면 처벌한다. 학생과 선생 사이에 인간적인 대우는 찾아보기 어렵다. 선생이 샤오쓰를 부를 때 이름을 부르는 것이 아니라 죄수를 부르는 것처럼 “86089”하고 번호를 부르는 것에도 나타난다. <고령가>의 학교는 정치사회적 폭력의 양상을 그대로 반영하는 물리적 폭력의 공간인 것이다.

<고령가>의 학교는 물리적 폭력 뿐 아니라 비가시적 폭력의 공간이기도 하다. 교실이나 강당에 걸려있는 장제스의 초상화, 군복스타일의 교복, 군복을 입은 군인, 선생들이 들고 다니는 몽둥이 등은 모두 폭력이테올로기를 드러내는 기표들로 억압이 제도화되어 나타나는 현상이다. 이는 통제와 억압을 체계화하여 학생들이 폭력을 당연한 것으로 받아들이게 하는 효과가 있다. 이처럼 학교는 비가시적 폭력을 재생산하는 공간으로 자연스럽게 발전하는 것이다. 부르디외(Pierre Bourdieu)는 이를 “상징폭력[10]”으로 설명한다. 상징폭력은 “가장 유연하고, 가장 비가시적[11]”이며, 개인 스스로가 권력에 이용당하고 있다는 사실을 인식하지 못하고 폭력을 정당한 것으로 인정하게 만든다[12]. 부르디외는

학교야말로 상징폭력이 가장 활발하게 작동하는 지점이자 가장 영향력 있는 도구라고 말한다.

학교가 상징폭력을 생산하는 데 가장 큰 영향력을 발휘하는 것은 ‘시험’과 밀접한 관련이 있다. <고령가>는 시험제도의 폭력성을 큰 비중으로 다루고 있다. 이 영화의 첫 장면은 학교에서 장주와 선생과의 대화로 시작한다. “우리 아들이 쟤 잘하는 과목이 중국문학인데 50점을 받았을 리가 없어요. 다른 과목들은 거의 다 100점에 가깝습니다. 분명 시험 칠 때 실수가 있었을 겁니다”고 장주가 따진다. 그러나 선생은 샤오쓰의 시험지를 재확인해도 결과가 다르지 않다고 야간중학교로 보내라고 한다. 학교를 나와 장주와 샤오쓰가 식당에 들어가면, 라디오에서 시험합격자의 명단이 호명되는데 이는 영화의 엔딩에도 동일하게 제시된다. 샤오쓰가 시험을 잘 보지 못해 야간중학교에 들어가는 것을 시작으로, 학교생활에 적응하지 못하고 퇴학당한 후 검정고시를 준비하는 과정까지, 시험은 <고령가>의 서사전개에서 중요한 맥락으로 제시되고 있는 것이다.

“아버지, 걱정하지 마세요. 퇴학이 꼭 나쁜 것만은 아니에요. 이번 여름에 시험에 합격해서 주간학교로 편입하면 되죠. 아버지를 위해 꼭 주간학교에 편입할게요. 제 걱정은 마세요. 저는 아버지가 했던 말을 기억하고, 또 믿고 있어요. 자신의 미래는 각자의 노력에 따라 결정된다고 하신 말씀이요.” 이 대사는 샤오쓰가 학교에서 퇴학당하고 난 후 장주를 위로하며 건넨 말이다. 장주와 샤오쓰는 시험에 합격하여 주간학교에 들어가면 모든 문제가 해결되고, 밝은 미래를 맞을 수 있을 것이라고 믿는다. 이처럼 학교는 누구든지 실력만 갖추면 얼마든지 출세할 수 있다는 이데올로기를 재생산한다[13]. 이러한 개인들의 믿음은 상징폭력이 재생산되는 지점이다. 시험은 내면화된 상징폭력의 작동방식을 가장 뚜렷하게 알 수 있게 하는데, 서로를 감시하는 위계 질서의 기술과 규격화를 만드는 상벌제도의 기술을 결합시킨 것이다. 시험은 규격화하는 시선이고, 자격을 부여하고 분류하고 처벌할 수 있는 감시이다. 또한 시험은 개개인 스스로를 감시자로 만든다[14]. 타인을 감시하는 것은 물론이고 자신을 감시하게 한다. 결국은 타인이 아닌 자기 자신에게 감시당하고 있기 때문에 스스

로 폭력 속에 노출되어 있다고 생각하지 못한다. 오인의 메커니즘을 통해 모든 것이 학생들 스스로의 노력으로 이루어지는 작업이라고 믿기 때문에 결국 자신을 감시하고 구속하는 것은 어느 누구도 아닌 자기 자신이 된다. 폭력을 재생산하는 주체가 피해자 자신이라는 것이 상징폭력의 작동방식이다. 감시의 대상이자 피해자인 샤오쓰와 장주는 지배시스템을 더 따르려고 노력함으로써 더 큰 피해자가 되는 것이다. 즉, 피해자가 폭력을 정당한 것으로 인정하게 되면서 “공모에 의한 사회 질서 유지와 재생산[12]”이 가능해진다. 결국 <고령가>의 ‘사회’, ‘집’, ‘학교’는 서로 유기적으로 연결되면서 폭력의 내면화에 기여하고, 이는 또 다시 공간을 재구조화하는 상호구성적 관계가 형성되는 것이다.

IV. 부조리의 세계와 샤오쓰의 반항

‘샤오쓰는 왜 샤우밍을 죽였는가.’ 이는 영화를 보고 난 후에도 여전히 드는 의문이다. 샤우밍은 원래 하나의 여자였다. 그 외에도 의사, 농구하던 남학생, 퇴학당한 남학생 등도 샤우밍에게 이성적인 감정을 느낀다. 이 모든 사실을 알고도 샤오쓰는 샤우밍과 사귀고 싶어 하지만 샤우밍은 받아들이지 않는다. 살인을 저지르기 전 샤오쓰는 마지막으로 샤우밍을 설득한다. “나는 네가 한 행동들에 대해서 다 알고 있어. 그렇지만 상관 안해. 나만 알고 있으니까. 난 널 도와 줄 수 있어. 내가 너의 유일한 희망이야. 이제부터 나는 너에게 또 다른 하니아.” 그러나 샤우밍은 “그 말은 내가 변화해야한다는 거니? 너는 다른 사람들과 똑같아. 내가 널 잘 못 봤어. 너가 나에게 잘 해주는 것처럼 다른 사람들도 다 그래. 그건 내가 너에게 잘해주었으면 하고 바라기 때문이겠지. 그래야 너도 좋으니까. 너는 너무 이기적이야. 나를 변화시키겠다고? 나는 이 세상과 같아. 절대 변하지 않아. 내가 뭘든 날 변화시켜?”라며 화를 낸다. 이는 마치 샤우밍이 대만사회의 메타포로서 사회와 개인 사이의 소통불능을 대변하는 것처럼 들린다. 그리고 이 대사는 <고령가>가 샤오쓰의 살인을 단지 사랑에 대한 배신으로 단순화시키고 있지 않다는 것을 뒷받침한다.

식민지 통치가 끝났지만, 잔재는 사회 곳곳에 스며들어 있다. 장제스는 권력을 강화하기 위해 개인을 통제하는데, 그 과정에서 샤오쓰의 아버지는 정부의 감시를 받으며 불안해한다. 학교에서는 학생들 간의 갈등, 선생님의 질타, 시험 등이 샤오쓰를 힘들게 한다. 집은 안락함을 느끼는 친밀한 공간이 아니라 부와 권력의 상징으로서 차별과 소외를 일상화시킨다. 이러한 현실은 샤오쓰에게 심리적 압박으로 작용할 수 있다. 그러나 이는 처음부터 거기에 그렇게 존재하는 세계이기 때문에 무엇이 문제인지 또 어떻게 해결해야 하는지 그 방법을 찾기 어렵다. 심지어 상징폭력의 작동으로 피해자 스스로도 공모하기 때문에 폭력을 당연한 것으로 받아들여지게 된다. 그래서 분노는 하지만, 그 대상은 모호하다. 분노의 실체가 모호한 테에서 ‘부조리’가 생산된다.

<고령가>의 부조리는 불안한 가정환경이나 시험의 압박 등을 겪어낼 수밖에 없는 사회의 피해자인 샤우쓰가 결국 샤우밍을 죽이는 가해자가 된다는 전체적인 서사구성에서 찾을 수 있다. 또한 샤오쓰가 술에 취해 비틀거리며 걸어가던 동네 아저씨의 머리를 벽돌로 내려치기 위해 기회를 엿보고 있는데 갑자기 심장발작으로 물에 빠지자 샤오쓰가 그를 구해서 의도치 않게 생명의 은인이 된다. 이 또한 부조리의 단면을 보여주는 작은 사건이다. 프랑스의 실존주의 작가 알베르 카뮈(Albert Camus)는 부조리가 “인간의 호소와 세계의 어처구니없는 침묵 사이의 대비에서 생겨난다”고 말한다[15]. 이를 <고령가>에 적용하면 아버지 장주로부터 이어지는 샤오쓰의 욕망과 비가시적 폭력이 지배하는 사회시스템의 대립으로 설명이 가능해진다. 개인이 잘 살아가고자 노력하면 할수록 폭력에 더 많이 노출될 수밖에 없는 사회시스템이 부조리를 생산하는 것이다.

카뮈는 부조리한 세상에서 부조리의 인간이 살아가는 운명적 방식이 바로 ‘반항’이라고 말한다. 반항은 인간이 부조리한 세계를 견뎌내는 운명적인 선택인데, 반항은 인간의 다양한 행위를 가능하게 한다. 부조리의 세계에서는 인간의 모든 행위, 비록 그것이 살인행위일지라도 허용할 수 있고, 살인의 정당성을 옹호할 수도 있다[16]. 동기나 이유를 명확하게 설명할 수 없고, 살인자를 가해자라만 평가할 수 없으며, 그렇다고 폭력적

인 사회가 낳은 피해자이기 때문에 옹호할 수도 없는 샤오쓰의 살인사건은 부조리한 세계에 대한 반항으로 해석 가능해진다. 결국 살인은 ‘모두가 침묵하는 세계에 향해 반항으로 고심하는 바를 변형[17]’시키고자 하는 샤오쓰의 무의식적 행위이다. 따라서 <고령가>는 정치와 사회, 가족과 집, 학교와 시험 등 공간에서 작동하는 폭력을 통해 부조리의 세계를 제시하고, 샤오쓰의 살인 사건을 단순히 사랑에 대한 배신이 아닌 부조리의 세계에 대한 반항으로 그리고 있는 것이다.

V. 저항의 미학과 관객의 공간

부조리를 제시하는 것은 위기에 대한 인식, 그로 인한 탈출의 움직임과 무관하지 않다. 자연히 그것은 현재 속해 있는 세계의 한계를 넘어서려는 정신적 지향을 수반한다[18]. <고령가>의 부조리한 세계에 대한 제시와 샤오쓰의 반항 역시 지배시스템에 저항하는 의지의 반영이다. 이는 <고령가> 내부의 서사공간뿐 아니라 외부의 공간 역시 중요하게 다루어져야함을 의미한다. <고령가>는 프로파간다 영화처럼 정치성을 노골적으로 드러내고 있지 않다. 그러나 리얼리즘의 사실적 재현을 기반으로 하는 영화는 기본적으로 불합리한 현실의 문제를 통해 감독의 정치성을 드러낸다. <고령가> 역시 리얼리즘의 연장선상에 있는 영화로, 내용 뿐 아니라 형식을 통해서도 현실세계에 대한 정치적 태도가 나타난다. 고전적인 내러티브를 따르지 않는 것으로도 주류이데올로기에 동조하지 않는 감독의 정치적 입장을 확인할 수 있다. 고전적인 내러티브와의 대비로서 ‘열린형식’, ‘사운드’, ‘영화 속의 영화’, ‘롱테이크’, ‘자막’, ‘설정쇼트의 배제’ 등의 표현이 드러난다. 이는 <고령가>의 사회적 폭력에 대한 비판과 연결되며, 곧 주류시스템에 대한 감독의 저항적 표현이라 할 수 있다.

‘열린형식’은 <고령가> 전체를 아우르는 형식이다. 자네티(Louis Giannetti)는 영화에서 열린형식과 닫힌형식의 차이 설명한다. 대체로 사실주의는 열린형식을, 표현주의는 닫힌형식을 선호한다. 열린형식의 쇼트는 인위적인 기교를 보이지 않으며, 대상물과 인물은 애써

서 배치된 것이라기보다 있는 그대로 발견된 것이라는 느낌을 준다. 카메라 움직임은 즉흥적 혹은 우연히 배우들의 움직임을 따라가는 것처럼 보인다[19]. <고령가>에서 배경, 인물의 행동, 소품 등은 우연히 배치된 것 같은 구도로 일관하며, 카메라 움직임도 존재감을 강하게 드러내지 않고 인물과 소리를 따라 자연스럽게 이동한다. 연기 또한 감정을 과하게 드러내지 않음으로써 존재감을 최소화 한다. 영화의 결말도 라디오에서 우연히 흘러나오는 시험합격자 명단발표를 들려줌으로써 열린결말이 된다. 이처럼 <고령가>는 영화와 현실 세계가 연결되어 있음을 열린형식으로 표현한다.

‘사운드’는 <고령가>에서 영화내부의 소리들만으로 이루어져 있다. 보통 영화에서 사운드는 대사, 내레이션, 음악, 배경음 등으로 구성되는데, 이는 영화내부 혹은 외부의 소리 일 수도 있다. 영화음악은 영화 외부의 소리로 영화의 분위기를 조절하면서 관객의 감정에 호소하는 등 다양한 목적으로 이용된다. 그러나 <고령가>에서는 영화음악이 없다. 음악은 영화내부에서 들려오는 엘비스 프레슬리의 노래, 재즈, 일본노래 등이 전부이다. 이러한 음악은 미국과 일본의 영향 하에 있는 시대적 배경을 설명하기 위한 역할로 활용된다. 그런데 축소된 음악과는 달리 배경음인 탱크, 총, 군용트럭, 사이렌, 훈련하는 군인 등은 강조된다. 이는 폭력이 개인에게 일상화되어 있다는 것을 드러내는 장치이기도 하다. 이처럼 ‘영화음악의 부재’와 ‘배경음의 강조’는 <고령가>가 과거의 기억을 통해 사건을 재현하고 있다고 하더라도 전혀 낭만적이지 않고, 건조한 분위기를 자아내는 이유가 된다. 이는 리얼리티 확보에 기여하며 관객이 폭력적 현실 속에 놓인 등장인물들의 삶을 보다 냉철하게 관찰할 수 있도록 도와준다.

‘영화 속의 영화’는 <고령가>의 영화촬영 스튜디오를 통해 나타난다. 사실 촬영스튜디오는 이 영화의 맥락과 전혀 이어지지 않는 설정으로, 그 의미를 영화내부보다는 외부에서 찾을 수 있다. 촬영스튜디오에서 어슬렁거리는 샤오쓰에게 감독은 “울고 웃고 하는 그 애 연기가 정말 자연스러워!”라고 샤오밍을 칭찬한다. 그러자 샤오쓰는 “자연스러워? 진짜 까짜도 구분 못해요? 그러면서 무슨 영화를 찍어요? 당신이 뭘 찍고 있는지

알기나해요?”라며 따져 묻는다. 이는 등장인물인 감독을 통해 양감독의 성찰적 자세를 관객에게 드러내는 것이다. 이와 같은 설정을 자기반영적 장치라고 하는데, 영화의 매체속성을 서사에 포함시켜 관객의 몰입을 막는 방식이다. 즉 〈고령가〉의 ‘영화 속 영화’는 ‘낯설게 하기’나 ‘소격효과’를 통해 관객을 서사외부이자 공적영역인 현실세계로 이끄는 매개체로 작용한 것이다. 이외에도 ‘롱테이크’, ‘자막’, ‘설정쇼트의 배제’ 등은 유사한 효과를 달성하면서 리얼리티와 능동적인 관객성의 확보에 도움을 준다. 따라서 고전적인 내러티브와 대비되는 이러한 표현방식들은 지배시스템에 대한 저항의 미학적 표현이라고 할 수 있다.

베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)는 지배이데올로기를 주입하는 아리스토텔레스(Aristoteles)의 몰입과 동화작용을 비판한다. 영화에서는 이러한 비판이 자기반영성으로 나타나는데, 이는 관객이 ‘영화 너머의 세계 [20]’를 직시할 수 있도록 유도하는 방식이다. 영화의 자기반영성은 주로 매체속성이나 상호텍스트성 등을 통해 드러난다. 이러한 맥락에서 〈고령가〉의 ‘열린 형식’, ‘사운드’, ‘영화 속의 영화’, ‘롱테이크’, ‘자막’, ‘설정쇼트의 배제’ 역시 저항의 미학으로서 자기반영성을 드러내는 장치에 속한다. 저항의 미학은 관객이 영화내부에서 외부로 빠져나오게 하는 매개체로 작용한다. 곧 ‘소격효과’나 ‘낯설게 하기’의 연결고리가 되어 자연스럽게 영화 밖 관객의 공간을 형성하는 것이다. 이 곳에서 관객은 〈고령가〉의 살인사건을 개인의 비극을 넘어선 역사·정치·사회적 맥락에서 해석할 수 있는 기회를 얻는다. 즉, 〈고령가〉에서 관객의 공간은 저항의 미학에 관객이 합류함으로써 이루어지는 성찰의 공간인 것이다. 그리고 관객의 공간은 영화를 통한 관객의 사회 참여가 이루어질 수 있는 가능성의 출발점이기도 하다.

VI. 결론

에드워드 양의 〈고령가〉에 대한 국내 논문들은 대부분 대만 뉴웨이브의 연장선상에서 식민지 지배와 국가적 폭력이 개인에게 미치는 영향에 관하여 분석한다.

본 논문은 뉴웨이브의 관점에서 출발하되, 〈고령가〉의 주요배경인 ‘사회’, ‘집’, ‘학교’에 초점을 맞추어 공간성의 담론으로 풀어낸다. 샤오쓰의 살인사건과 공간의 연관성에 주목하여 정치사회적 배경이 어떤 방식으로 집과 학교 등의 일상적 공간에 영향을 미치고, 개인에게 내면화되어 나타나는지 샤오쓰의 살인사건을 통해 밝힌다. 그러나 공간성을 단지 영화내부에 한정하는 것이 아니라 영화외부의 영역까지 확장하여 논의한다.

일본식민지, 장제스 독재정권, 미국 자본주의의 유입 등은 〈고령가〉를 이루는 주요배경이며, 동시에 샤오쓰의 비극과 밀접한 관련이 있다. 일본식민지에서 장제스의 독재정치로 이어지고, 미국의 자본주의를 받아들이고 중국과 대립하는 반공주의를 펼치는 과정에서 개인들은 폭력적인 환경에 놓이게 된다. 이러한 분위기는 개인의 공간까지 영향을 미친다. 집은 개인들이 편안하게 쉴 수 있는 공간이어야 하지만, 〈고령가〉의 집은 권력의 차이와 차별을 경험하게 할 뿐이다. 또한 집은 국가의 감시를 받는 장주에게도, 그런 아버지의 불안한 모습을 보고 자라는 샤오쓰에게도 감금의 구조로 이루어진 소외의 공간인 것은 마찬가지다. 학교 역시 집과 동일하게 정치사회적 폭력이 고스란히 전이된 공간으로 표현된다. 학교는 물리적 폭력뿐 아니라 비가시적인 폭력까지 활발하게 작동한다. 특히 〈고령가〉에서 중요하게 다루어고 있는 시험은 상징폭력이 재생산되는 지점이다. 샤오쓰와 장주가 시험에 집착하는 것도 이와 같은 맥락이다. 시험신화에 대한 개인들의 절대적인 믿음은 상징폭력이 끊임없이 재생산되도록 한다.

사회, 집, 학교에서 작동하는 비가시적인 폭력은 폭력의 실체와 피해자·가해자의 경계를 흐릿하게 한다. 그래서 개인들은 분노하지만 정작 무엇에 대한 분노인지, 누구를 향한 분노인지는 모호하다. 이는 개인들이 살아가는 일상을 부조리의 세계로 만든다. 부조리의 세계에서는 인간의 모든 행위를 가능하게 하는데, 샤오쓰의 살인사건 또한 부조리한 세계에 대한 반항으로 해석할 수 있다. 〈고령가〉는 부조리의 세계와 샤오쓰의 반항을 통해 지배시스템에 대한 부정적인 견해를 제시한다. 이는 지배시스템에 대한 감독의 저항적 태도로서 영화의 내용과 주제 뿐 아니라 형식적인 미학으로도 드러난

다. ‘열린형식’, ‘사운드’, ‘영화 속의 영화’, ‘롱테이크’, ‘자막’, ‘설정쇼트의 배제’ 등과 같이 할리우드의 고전내러티브와 대비되는 표현을 통해 지배질서에 대한 감독의 저항적 태도와 의지를 드러내고 있는 것이다. 이러한 저항의 미학은 ‘낯설게 하기’나 ‘소격효과’를 만들어 내면서 관객을 영화내부에서 현실이 있는 영화외부로 빠져 나오게 한다. 그곳은 <고령가>의 의미를 적극적으로 해석하고, 성찰함으로써 사회참여가 이루어지는 관객의 공간이다.

참 고 문 헌

[1] 이충직, 주진숙, “식민지 아시아 국가들의 영화에 나타난 근대성 연구-대만 뉴 웨이브를 중심으로,” 영화연구, 제16호, p.17, 1997.

[2] 정병언, “권력과 상실의 지리: 에드워드 양의 <고령가 소년 살인사건>을 중심으로,” 문학과영상, 제15권, 제4호, pp.10-15, 2014.

[3] A. H. Kritzer, *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, London: Palgrave, p.30, 2008.

[4] 윤은정, “제타이완 중국인 시문학에 나타난 문화적 정체성: 1950-60년대 향수시를 중심으로,” 세계문학비교연구, 제18권, p.31, 2007.

[5] Y. Tuan, *공간과 장소*, 구동희, 심승희 역, 태운, p.19, 2007.

[6] Y. Tuan, *공간과 장소*, 구동희, 심승희 역, 태운, p.232, 2007.

[7] E. Relph, *장소와 장소상실*, 김덕현, 김현주, 심승희 역, 논형, p.100, 2005.

[8] E. Relph, *장소와 장소상실*, 김덕현, 김현주, 심승희 역, 논형, p.75, 2005.

[9] 김양수, “양덕창의 『구령제 소년 살인사건』과 국민국가의 문제,” 중국현대문학, 제43호, p.454, 2007.

[10] R. Jenkins, *Pierre Bourdieu*, Cornwall: TJ International, p.104, 2002.

[11] P. Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford: Stanford UP, p.109, 2001.

[12] P. Bourdieu, *상징폭력과 문화재생산*, 정일준 역, 새물결, pp.26-27, 1997.

[13] P. Willis, *학교와 계급재생산*, 김찬호, 김영훈 역, 이매진, p.29, 2004.

[14] M. Foucault, *감시와 처벌*, 오생근 역, 나남, pp.289-333, 2003.

[15] A. Camus, *시지프의 신화*, 이가림 역, 문예출판사, p.43, 1984.

[16] 이서규, “카뮈의 반항개념에 대한 고찰,” 철학논총, 제 75집, 제1권, pp.215-25, 2014.

[17] A. Camus, *반항하는 인간*, 김화영 역, 책세상, p.27, 2003.

[18] 이서규, “카뮈의 반항개념에 대한 고찰,” 철학논총, 제75집, 제1권, p.298, 2014.

[19] L. Giannetti, *영화의 이해*, 박만준, 진기행 역, 케이북스, pp.83-89, 2012.

[20] S. William, “Metacinema: A Modern Necessity,” *Literature/Film, Quarterly* 7, pp.285-89, 1979.

저 자 소 개

계 운 경(Woon-Gyoung Ghe)

정회원



- 1999년 6월 : 뉴욕시립대학교(영상제작 석사)
- <팬지와 담쟁이>(2000), <나의 선택 가족>(2004), <언니>(2007) 등 다큐멘터리 연출
- 2009년 2월 : 부산대학교 예술문화영상학(예술학 박사)

▪ 2009년 3월 ~ 현재 : 부산대학교 전임연구원
<관심분야> : 극영화, 다큐멘터리, 제작, 미학, 사회학