

# 1990년대 일본의 하위문화 연구: 오타쿠와 아마추어 망가 운동

샤런 킨셀라(Sharon Kinsella)

김민정역

(세종대학교 대학원 애니메이션학과 석사과정)

- I. 서론
- II. 일본 젊은이에 관한 논쟁
- III. 미니 커뮤니케이션과 아마추어 망가 인쇄
- IV. 아마추어 망가 비즈니스
- V. 아마추어 망가 작가
- VI. 아마추어 망가안에서의 장르의 혁명
- VII. 아마추어 망가 패닉
- VIII. 오타쿠 세대의 탄생
- IX. 아마추어 망가에 대항하는 경찰의 움직임
- X. 오타쿠 패닉과 망가매체의 개혁
- XI. 현대 일본 사회의 상징으로서의 오타쿠
- XII. 소녀 문화의 보편화

## I. 서론

대부분의 아마추어 망가작가들은 남성들을 위한 상업적 망가 시리즈의 패러디에 기초한 호모 에로티카(homoerotica)를 그리면서 10대, 20대를 보낸 여성들이다.

1988년부터 아마추어 망가운동은 빠르게 확대되어서 1992년 도쿄에서 열린 아마추어 망가 집회에는 25만이 넘는 젊은이들이 참가했다. 이 보고서는 아마추어 망가의 기원과 장르에 대해, 그리고 왜 아마추어 망가 팬들과 작가들이 전국적인 논쟁의 원인이 되었는지에 대한 의문들과 1990년대 상반기의 오타쿠에 대한 사회적 논쟁을 추적해 한다. 감정 표현의 제한이 없는 언더그라운드 클럽의 비밀세계, 그곳에는 비키니를 입은 어린

소녀들이 우지 기관단총을 휘두르고 러시아 에스키모 DJ가 엘리자베스 시대의 왕실 드레스를 입고 있다. 비가 휩쓸고 간 거리의 버림받은 회색 무덤들, 그곳에는 나치 제복을 입은 아름다운 여자가 돌발적으로 서 있다. 이름없는 뒷거리는 조용한 푸른 불빛을 흩뿌리고, 거기에서 옥스퍼드 경이 배고픈 한 쌍의 튼튼한 프랑스 남학생들을 위해 거대한 오징어를 토막친다. 이러한 것들이 아마추어 망가가 만들어낸 요소들이다.

아마추어 망가운동의 유동적인 확장 속에서 매혹적이고 더 임의적이고 조절되지 않는 환상에 대한 희한한 표현들이 구체화되었다. 이것은 현재 일본의 가장 큰 하위문화권이다. 그것은 보이지 않는 것만큼 무한하다. 1992년에 이 운동은 규모에서 절정이었다. 25만이 넘는 젊은이들이 도쿄에서 열린 아마추어 망가 집회에 모였다.

대부분의 아마추어 망가 하위문화의 행동대원들은 임금노동자인 여성들이며 그들을 변하게 한 것은 무엇보다도 극단적 동성애적 로맨스와 사랑이다.

소년들을 변하게 한 것은 레이저 총을 든 어린 소녀들이다. 그렇지만 그들의 취향은 유행하는 것은 아니었다. 파리의 소녀 망가에 무슨 일이 생기면 간에—캔디 캔디나 세일러문과 같은 망가 시리즈는 최근에 몽마르뜨의 축배의 대상이 되었다—도쿄에서의 아마추어 망가와 소녀작가들의 집단은 저급한 것이 아니었다. 아마추어 망가운동은 주목할 만하며 그것은 거의 대부분 10대와 20대 혹은 그 이위를 위한 것으로 조직되어 왔다.

아마추어 망가는 편집과 보급을 위해 출판업자들에게 보내는 대신 젊은 작가 자신들의 비용으로 출판되어 망가 클럽들 내에서 보급되었고, 망가 집회와 아마추어 망가 세계의 소식을 전하는 전문 정보잡지들에 실린 작은 광고들을 통해 소개되었다.

1980년대를 통해 학계, 언론, 경찰, PTA 혹은 젊은 정치적 조합(seishonen taisaku honbu)<sup>1)</sup>과 같은 정부조직의 방관 속에서 그것은 거대하게 성장했다. 이는 일본 문화의 이상으로의 환상적 출발을 얻기 위해 엄밀히 조사된 젊은이의 되풀이된 경향에 의해 설립된 것이다.

한편 아마추어 망가 하위문화와 망가 작가들과 팬들은 1989년에 갑자기 발견되었고, 무명으로부터 끌려나와 TV 카메라와 저널리스트, 경찰의 문초와 대중의 반감에 직면했다.

아마추어 망가 작가들은 언론을 통해 확산된 아마추어 망가의 위험성에 대한 갑작스런 패닉에 의해 반사회적 망가 오타쿠 혹은 ‘망가 멍청이(nerds)’로 간주되었다.

---

1) 역자주: 靑少年 對策本部

망가 오타쿠로 간주되는 아마추어 망가 작가들은 급속히 일반적인 일본 젊은이의 상징이 되었고 1990년대 초기를 통해 계속되는 일본 사회의 상태에 관한 국내의 사회적 논쟁을 중앙무대로 가져왔다.

## II. 일본 젊은이에 관한 논쟁

1960년대에 대학생과 도시지역 하층계급의 철새 노동자들 모두를 포함하는 일본 젊은이의 단체가 정치적, 사회적 그리고 문화적 협정들에 대항하기 시작했다.

젊은이들은 급진적인 정치적 운동과 새로운 대중문화의 폭 넓은 활동들을 통해 그들의 강렬한 소망을 표현했다. 특히 망가매체는 이 10년간의 후반에 거대하게 확대되었다. 이 세대의 정치적, 문화적 활동은 1970년대에 커다란 문화산업의 기획에 기여했고, 전후 일본 젊은이들의 미적 취향과 새로운 지적 호기심의 시장을 만들었다.

젊은 급진주의의 정치적 목적에도 불구하고 1970년대 초기에는 거의 자취를 감추긴 했지만, 더 젊은 세대, 젊은 문화 그리고 젊은 여성들은 전통적 일본 사회의 명백한 쇠퇴에 대한 걱정스런 담화의 초점이 되었다.

젊은이들은 논쟁을 좋아했고, 때때로 전후 일본에서의 총체적 상징적인 카테고리를 구성하기에 이르렀다. 영국과 미국의 (백인) 젊은이들은 더욱더 익살스러움을 즐기게 되었고 영국을 거대한 산업국가로, 미국을 위대한 민주주의 국가로 만든 개인주의의 정신과 억제할 수 없는 창작의 재능에 대한 현대적 표현으로 해명했다.

그러나 개인주의는 우리가 알고 있듯이 일본에서 형식적인 정치적 이상으로서는 거부되었다. 제도화된 민주주의, 개인주의는 지탱되지 못하여 전후세대를 통해 사회문제 중의 하나 혹은 현대병으로서 광범위하게 인식되어 왔다. 1960년대 일본에서 번성한 젊은이의 문화(wakamono bunka)<sup>2)</sup>는 전후 일본 개인주의의 마법의 요리단지로 인식되었고 많은 지식인들의 인도에 의한 매우 질 낮은 빛으로 검증되었다.

개인주의의 징조로 상징화된 젊은 문화는 대략 같은 정도의 검손과 일본 지식계급간의 협조를 유발시켰고 공산주의 징조로 상징화된 극좌파 정치정당들과 파벌은 미국과 영국에서

---

2) 역자주: 若者文化

유발되었다. 일반적인 개인주의와 특정한 젊은 문화는 최초의, 일류의, 계획적 미완성 혹은 유치함의 형식으로서 해석되었다.

1971년에 도이 타케오(Doi Takeo)는 아메노 코조(Amae no kozo)의 작품에서 현대 일본 사회의 영향력있는 비평을 실었다. 저명한 정신분석가인 도이는 일본 전후세대 젊은이들은 어린이같이 충족시키기 위해 욕망을 표현한다고 논쟁했다. 1968~70년, 그리고 개인주의 히피문화의 대학 캠퍼스 폭동에서 도이는 일본의 새로운 전후 민주주의의 강력한 정치적 지도자의 부재에 의해 손상된 역기능적인 세대의 유치한 토라짐을 보았다.

전후 젊은이들은 동시에 그들 자신의 모던화된 부모들의 지나친 방임으로 인해 고통을 받았다. 도이는 국제적 불평등, 성, 인종에 의한 정치적 도전을 포함한 민주적 진보의 전체적 범위에 대하여 이러한 것들은 유치함의 한 형식이라고 결론지었다. “사실은 모든 특성들을 목살하는 경향—성인과 어린이, 남성과 여성, 문화가 발달됨과 미개함, 동방과 서방—유치한 아마에(amae, 의존적 행동)의 보편적 형식을 지지하는 것은 인류를 위한 단지 역행일 뿐이다.”

1977년에 직업적 정신분석가이기도 한 오코노기 케이고(Okonogi Keigo)는 ‘모라토리엄 피플(moratorium people)’ 세대인 현대 사회의 또 다른 유력한 일본 비평을 출판했다. 오코노기는 도이의 ‘젊음의 유치함’을 사회에서 성인의 역할로 특정하게 지정된 사회적 의무를 이행하는 것에 대한 시민사회에 만연된 거부와 연결시켰다.

오코노기는 “오늘날 어떠한 정당 혹은 집단에 소속됨의 감각이 없고, 통제된 사회로부터의 탈출을 피하고 젊은 문화에 적응된 사람들의 수가 증가하고 있다. 나는 그들을 ‘모라토리엄 피플’이라고 부른다.”

현대 젊은이의 미완성과 도피주의의 비평은 현대적 망가매체의 비평과 함께 밀접하게 되살아났다.

1960년대 동안 망가가 소수 어린이들의 매체로부터 주요 거대매체로 확장된 주요한 이유는 틀림없이 대학생들이 고전문학 대신에 어린이들의 망가를 읽기 시작했기 때문이다. 그들이 어린이의 망가책들에 열중하여 시간을 보내면서 학생들은 대학 시스템, 기존 세대와 전체로서의 사회에 대한 그들의 증오를 드러냈다.

이 시기 동안 도피주의, 미완성, 자기분석의 질과 일본 사회 도입에의 저항은 젊은이, 젊은이의 문화 그리고 망가와 거의 같다고 여겨졌다. 이후 10년간 언론매체와 문화산업은 젊은 문화의 팽창과 그것의 사회 전체의 개인적 가치를 장려하기 위해 비판받았다.

1981년에 젊은이들은 간단하게 ‘크리스탈 피플(crystal people)’로서 언급되었다. 크리스탈 피플은 타나카 야스오가 쓴 ‘어쩐지 크리스탈(nantonaku kurisutaru)’<sup>3)</sup>이라는 베스트 셀링 소설의 제목에서 따온 것으로 상류사회 학생들의 신경과민적 생활과 공허함을 확대한 궤변에 지나지 않았다.

1985년에 이르러 한 번 더 젊은이의 세대는 초기 전후시대의 고난과 가난의 경험이 없는 상대적인 풍요 속에서 태어났다. 이 젊은 사람들은 신인류(shinjinrui)<sup>4)</sup>로서 알려지게 되었다—젊은 사람들의 행동이 전체적으로 이전 세대와는 달랐으며, 인간의 ‘새로운 종족’으로서 묘사되었다.

이후 10년이 넘는 학술적 분석과 언론에서 이러한 개념을 널리 사용했음에도 불구하고 이들은 반(半)신화적 세대로 남았다.

이들 신인류는 언론과 하야시 치키오와 같은 소수의 사회적 해설자에 의해 “이전 세대보다 그들의 감정과 사고에서 훨씬 더 압축되어질 것이다”라고 호평받은 반면, 주로 사회과학자들에 의해서는 문화적 재산과 여가의 수동적인 무책임한 수요자로서 묘사된다.

젊은이의 영역에서 선두적 전문가인 나카노 오사무(Nakano Osamu)는 후기 산업경제의 주된 특성과 문제점의 원인을 정확히 갖고 있다고 여겨지는 다음과 같은 말로써 새로운 종족을 묘사했다. “즐거움과 안위와 함께 새로운 종류의 선입관에 의해 고통을 넘어서 즐거움을, 일을 넘어서 소비를, 창작을 넘어서 비평을 선택한다.”

언론과 특정한 시각언론매체의 다른 쪽에선 미학적인, 직관적인 그리고 궁극적으로 미숙한 사고의 범위에서의 상실로 인해 젊은이들에게 유해한 영향을 미친다는 것을 알아차린다.

전시간제 회사 업무를 벗어나기 위한 젊은이들을 위해 잡지들이 원하는 목록 작성에 전력을 쏟는 것은 비난받았다.

사회과학자들은 젊은 문화와 개인주의 사고의 확산으로 언론은 점점 특정하고 근접한 흥미를 지닌 특성화된 세대를 만들어냈다고 주장한다.

사회인(shakaijin)<sup>5)</sup>이 되기 위한 성숙한 성인으로서 전체 사회에서의 젊은 반란뿐만 아니라 그들은 개인적 취미를 넘어서는 일에 대한 모든 지각을 상실했다.

동시에, 젊은이들은 그들이 지닌 심각한 수동적 태도와 편안한 사생활로부터 벗어나려 하

3) 역자주: 何となく クリスタル.

4) 역자주: 新人類

5) 역자주: 社會人.

지 않는 안일함으로 인해 비판의 대상이 되었다.

일본인 사회집단은 수동적이고 내성적인 젊은이의 무리에 의해 ‘마이크로매스(micro-mass)’로 바뀐다.

만일 사회가 이러한 자기만족과 무관심한 마이크로매스로 계속 산산이 부서진다면... 일본은 어떻게 될까? 그들은 거대한 배 위의 작은 오두막에 산다. 바다가 거칠건 조용하건, 배가 어디로 가고 있건 그들은 상관하지 않는다. 그들의 유일한 희망은 그들의 오두막에서 누리는 즐거운 인생이다.

망가와 관련된 일본 젊은이의 심리와 행동에 관해 계속되는 사회적 논쟁과 오타쿠로서의 아마추어 망가 작가들의 특징에서 젊은이에 관한 예전 논쟁의 주된 테마가 새로운 형식으로 다시 떠올랐다. 오타쿠는 유아적인 사회적 행동과 개인주의적이고, 배타적인 젊은이를 구체화하는 논리적인 정점으로서 그려진다.

오타쿠 생활방식과 소문화의 그들의 종종 섬뜩한 묘사에서, 사회과학자들은 아마도 1990년대 일본 사회의 보편적 성격에 관한 그들의 깊은 욕망들을 전달한다.

### Ⅲ. 미니 커뮤니케이션과 아마추어 망가 인쇄

1970년대 초, 싸고 간편한 옵셋 프린팅과 사진복사 장비는 대중에게 빠르게 확산되었다. 아마추어 망가와 어떤 종류의 문학도 이젠 싸고 쉽게 분포되고 복제될 수 있었다.

1970년대 초에 이러한 새로운 기술의 개발로 비교적 쉽게 개인을 위한 작은 출판과 인쇄 회사들이 세워질 수 있는 가능성이 열렸다. 정치적 활동 때문에 좋은 회사에 들어가지 못했거나 혹은 다른 이유들로 인해, 많은 급진주의적인 학생들은 망가를 포함하여, 한 사람이 제작하는 작고 에로틱한, 혹은 문화전문 잡지를 펴내는 출판회사를 만드는 젊은 문화로 방향을 바꾸었다. 다른 작은 옵셋 프린팅 회사들은 서서히 아마추어 망가를 전문적으로 인쇄하기 시작했다.

새로운 작은 인쇄회사들의 서비스를 이용하면서 개인들은 출판회사들을 거칠 필요 없이 그들 자신의 작품을 인쇄하고 재생할 수 있었다. 이러한 문화적 제작계층은 매스 커뮤니케이

선(mass communication) 상부구조 밑에 존재하는 미니 커뮤니케이션(mini communication) 으로서 알려지게 되었다. 아마추어적이고 열린 구조에 의해, 이러한 인쇄된 미니 커뮤니케이션 매체는 1990년대 컴퓨터 인터넷과 유용하게 비교될 수 있다.

일본에서 미니 커뮤니케이션의 가장 고급적인 형식 중의 하나는 인쇄된 아마추어 망가였다. 현대의 아마추어 인쇄물은 동인지(도진시, dojinshi<sup>6)</sup>)로 알려져 있다. 이전에 한정된 집단 혹은 사회 내에서 분포된 팸플릿이나 잡지들에서 인용되곤 했던 용어이다.

상업적 망가산업의 성장과 함께, 계속되는 저렴한 옵셋 프린팅과 사진복사 설비들의 발전으로 많은 수의 망가작가들과 팬들이 인쇄하고 배급했던 그들 자신의 아마추어 망가 동인지 수는 초기인 1970년대에는 천천히 그리고 1980년대에는 빠르게 증가했다.

대형 출판사들은 1972년 전후 혁신적인 망가 시리즈를 제작하기를 포기했다. 왜냐하면 변해 버린 독자들의 관심사에 더 이상 맞출 수 없었기 때문이다.

새로운 망가작가들과 팬들은 망가에서의 새로운 표현양식의 발전에 흥미를 가졌다. 그것은 아마추어 프로덕션이 미출판된 것들을 위한 양자택일의 출구로서 전환하도록 힘을 가했다. 기술적, 상업적 변화가 일어난 이 시기 이후, 아마추어 망가매체는 급속하게 상업적 망가 출판에서 발전의 부분적인 독립을 이루게 되었다.

1975년 젊은 망가비평 그룹은—아니와 준, 하루다 테루오 그리고 요네자와 요시히로—출판되지 않은 아마추어 망가의 발전을 장려하기 위해 ‘코믹 마켓(Comic Market)’이라는 새로운 단체를 설립했다. 이 대중적 집회는 일년에 몇 차례 열렸고, 그곳에서 아마추어 망가가 팔리고 찾아볼 수 있었다.

코믹 마켓의 의장인 요네자와 요시히로는 어떻게 그것이 공식적, 상업적 망가산업에의 반응으로서 설립되었는지 설명했다.

1960년대의 모든 모임장소들과 독립 망가들은 1973년에서 1974년에 사라졌고 좌익 계열의 망가 잡지가 망했다. 주류를 이룬 잡지들에서 모든 종류의 소재든 출판할 수 있었던 것에서 언더 그라운드 잡지인 동인지에서만 출판하게 된 것, 그것은 퇴보였다.

언더 그라운드에서부터 다시 시작하는 것 외에 달리 무엇을 할 수 있겠는가?

---

6) 역자주: 同人誌

첫번째 코믹 마켓은 1975년 12월에 열렸고 32개의 아마추어 망가 서클들과 600명의 개인들이 참여했다. 이러한 형태들은 1975년과 1986년 사이에 서서히 성장했다. 그런 후에 1986년과 1992년 사이에 급속히 성장했다. 처음 10년간, 코믹 마켓은 1년에 3일간 개최되었다. 참석자가 크게 증가하자 2주간의 집회로서 도쿄 하루미 트레이드 센터에서 8월과 12월에 개최되는 것으로 재조정되었다.

코믹 마켓은 대중들과 유사한 흥미를 가진 아마추어 망가작가들간에서, 대학 내에서, 고등학교 내에서의 새로운 아마추어 망가 서클들의 형성을 북돋았고, 이러한 아마추어 망가매체의 중심협회가 되었다.

1993년 이래 16,000개로 분리된 아마추어 망가 서클들은 하나 혹은 그 이상의 아마추어 작품들을 제작해 왔고 각각 코믹 마켓 집회에 참여해 왔다.

30,000개 이상의 망가 서클들은 1990년대를 통해 각각의 집회에 참여하기 위해 지원했지만 단지 16,000개 가량의 사무실만이 하루미 트레이드 센터에 공급될 수 있었다. 이러한 초과 수요의 일부는 최근에 설립되어 매년 4월에 하루미 트레이드 센터에서 열리는 슈퍼 코믹 시티(Super Comic City)로 알려진 라이벌 집회에 흡수되었다.

제작되고 배급된 아마추어 망가의 양은 1988년경과 1990년대 중반 이래로 매해 25,000개 이상이 되었다. 나라 안의 아마추어 망가 서클들의 수는 1990년대 초반 동안 30,000개에서 5만 개 사이로 알려졌다.

#### IV. 아마추어 망가 비즈니스

코믹 마켓은 표면상으론 자발적인 비영리단체이다. 그러나 다른 상업적 기업의 범위에서 아마추어 망가 기업연합의 이윤은 성장하기 시작했다. 1986년에 아마추어 망가 인쇄업자 전문가인 아카부부 츠신(Acabubu Tsushin)은 아마추어 망가 집회인 윙즈(Wings)를 시작했다. 1991년에 도쿄 류코 센터는 슈퍼 코믹 시티 집회를 설립했다. 두 단체들은 매 몇 주간 나라 안의 도시에서 중간형의 집회로 개최되었다. 그것은 아마추어 망가작가들과 팬들에게 친구들과 교류할 수 있게 혹은 새로운 아마추어 망가를 찾아내기 위해 매 주말마다 집회를 방문할 수 있게 했다.

집회 일정의 시간표와 장소는 아마추어 망가세계를 다루는 몇 개의 월간지에 광고로 실렸



다. 1970년대 하반기에 발행부수가 적은 잡지들인 《준(June)》, 《페케(Peke)》, 《어게인(Again)》, 《탄비(Tanbi)》 그리고 《망가 키사텐가이(Manga kissatengai)》와 같은 잡지들이 창간되었다. 이러한 잡지들 중 첫번째는 《만파(Manpa-manga wave)》라고 명명되었으며, 1976년에 시작되었고 여기서 갈라져 나온 가지들은 아마추어 망가매체 조직의 중심을 차지 하며 계속된다. 1982년에 만파 잡지는 《퍼프(Puff)》로 분리되었는데, 아마추어 소녀들의 망가와 코믹 박스를 전문으로 다루며 또한 분명한 좌파의 정치적 입장에서 모든 아마추어 망가를 취재한다. 이러한 잡지들은 또한 소규모 동인지 출판사들, 동인지 책들 그리고 문집들, 아마추어 작가들을 위한 만남의 장소, 그리고 작은 전문가 망가서점들을 위한 광고를 싣는다. 코믹 박스(Comic Box) 잡지는 또한 망가비평, 망가작가들과의 인터뷰, 또는 모든 출판된 망가 주제의 기록되지 않은 색인들까지도 출판했다.

소규모 회사들의 증가는 아마추어 망가가 그 자체로 출판되기 시작했다. 코믹 박스 잡지를 만들며 또한 300페이지짜리 월간지인 《코믹 박스 주니어》를 출판하는 퓨전 프로덕션(Fusion Production)에서는 이미 인쇄되고 출판된 아마추어 망가의 컬렉션들이 출판되었다. 동인지 문집들도 수집했는데, 1985년에 출판된 《비쇼조 시코군(Bishojo shikogun, 로리타 신드롬)》라는 악명 높고 에로틱한 세 권짜리 시리즈를 포함한다. 소규모 출판사에 덧붙여, 아마추어 망가매체의 성장은 피-마테(P-Mate) 인쇄소와 히카리(Hikari) 인쇄소와 같은 대다수의 소규모 인쇄소를 위한 고객을 제공해 왔다. 이 가게의 대다수는 동인지 작품을 전문으로 했다.

아마추어 망가매체로 이어지는 다른 상업적 기업들은 대규모 망가서점들이다. 그것은 아마추어 망가작가들과 팬들의 전문가적 요구에 만족을 준다. 1984년에 ‘망가노 모리(Manganomori)’라는 망가 체인점들이 도쿄의 부도심인 시부야, 신주쿠, 타카다노바바, 키치조지 그리고 히가시 이케부쿠로에 나타났다. 1992년에 북층의 아마추어 그리고 중고 망가의 대형 마켓인 만다라케가 도쿄의 다른 중심부인 시부야에 생겼다. 그 가게들의 점원들은 잘 알려진 망가 캐릭터의 의상을 입는다.

---

7) 역자주: 漫畫の森

## V. 아마추어 망가작가

1970년대 하반기에 코믹 마켓은 비교적 소규모의 문화적 모임이었다. 동인지 작가들 중 많은 사람들이 아마추어에서 프로로 데뷔하였다. 이시이 히사이치, 사이몬 후미, 사베 아우오마, 코노 모지, 타카하시 하카이 그리고 타카하시 루미코 등이 모든 인쇄된 동인지와 코믹 마켓에서 배급되었다. 그들이 유명해지고 프로페셔널 작가들이 된 이후인 1980년대에 아마추어 매체의 크기가 성장했을 때, 상업적 프로덕션에서의 작가들의 흐름은 급격하게 감소했다. 아마추어 망가운동은 25만의 망설이는 아마추어 작가들과 팬들이 각각의 코믹 마켓에 참여했던 1990~92년에 절정에 이르렀다.

아마추어 망가 집회는 현대의 일본에서 가장 큰 대중적 모임이다. 그뿐 아니라 망가 집회가 유럽에서의 축구와 몇몇의 느낌들에서 사회학적 의미의 유사성이 있다. 대다수의 이러한 현대적 작가들과 팬들은 10대 중반과 20대 후반이다. 어떤 통계에도 나와 있지 않지만 요네자와 요시히로는 교외의 커다란 주택단지에서 자랐고 낮은 등급의 대학을 다녔거나 고등교육을 받지 못한 저임금의 전형적인 젊은 일본인들이 코믹 마켓에서의 대다수를 차지한다고 여겼다. 이러한 관찰은 올바르지 않았다. 학회와 매스컴의 주의에도 불구하고(고등교육과 현대의 일본에서의 일반의 중산계급의 출현에 주어진) 젊은 일본인의 대다수는 고등교육을 계속하지 않았다. 그리고 그들 중 많은 수가 낮은 등급의 대학에 다니며 현대 일본 사람들의 대다수는 현재 교외의 주택단지와 아파트에 산다. 따라서 코믹 마켓의 사회학적 조합은 '표준'이고 '대표적'이다.

이러한 조사의 중요성은 아마도 이것은 일본에서(혹은 다른 어떤 상업화된 나라에서) 사회에서 고등교육을 받은 계층의 특권에 의한 지배가 아니라 극소수의 문화적, 사회적 포럼 중의 하나라는 것이다.

이러한 조사는 아마추어 망가세계 내에서 관찰될 수 있는 문화적 정보의 축적과 독화에 의해서 높은 수준의 지식에 특별한 관심이 있다. 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu) 논문 「문화적 경제」를 앵글로-아메리칸 하위문화 팬 잡지를 적용하고, 존 피스크(John Fiske)는 그 논문을 발전시켜 왔다. 이러한 하위문화들은 「문화적 경제의 그림자」로서—즉, 「교육」이라는 공적인 문화적 자본의 결여를 느끼는 개인들 그리고 다른 종류의 문화적 자본과 사회적 명성에 접근하기 위한 양자택일적인 사회적 세계의 보상으로 주어지는 사회적 지위의 결여를 느끼는 사람들에게 영향을 미칠 수 있다. 1960년대 이래로 일본에서 세련된 문화적 취향과 교육적

성취를 강렬하게 강조하는 것은 아마추어 망가 하위문화로 얻는 성취의 이러한 공식적인 방법을 거부한 젊은이의 참여를 복돋았다.

그럼에도 불구하고 1980년대 후반에 아마추어 망가매체의 급속한 성장률은 아마추어 망가 집회를 배경으로 특권을 부여받은 10대 작가들의 출현으로 설명된다. 엘리트 대학 학생들이 포함된 새로운 참가자들은 1960년대 후반의 반정치적 운동과 반문화적 활동을 했고, 망가에 대한 약간의 긍정적 태도와 그들의 사회적 배경 모두를 지속해 온 부모의 덕으로 돌렸다.

또한 동인지의 거대한 성장은 1980년대에 사실상 모든 아마추어 망가가 만들어지면서 개인적 작품을 위한 선택의 판로를 찾는 프로페셔널한 작가뿐만 아니라 망가 출판산업과 전혀 관련이 없는 젊은 작가들에 이르기까지 보통의 일본 젊은이에게 아마추어 망가 제작을 시작할 수 있게 했다.

1980년대 동안 매체에서 동인지 작가들 중 1,000분의 10만이 활동했고, 소수만이 프로페셔널 작가가 되었다. 원래 탄탄했던 아마추어와 프로페셔널 망가 프로덕션 사이의 관계는 실패로 끝났다. 상업적 프로덕션을 향한 이러한 몇몇의 아마추어 작가들의 직접적인 시도에서, 코믹 마켓 준비위원회는 아마추어 망가작가들을 장려하기 위한 연간 정기간행물을 구상하여 출판하기 시작했다.

《코미케토 오리진(Komiketo origin)》 같은 정기간행물이 매 여름마다 출판되었고 이전 해의 동인지 베스트 셀링 15-20명의 아마추어 작가들이 대중들에게 다시 소개되었다.

코믹 마켓 발전 초기에 인쇄된 아마추어 망가가 일본 여성을 위한 망가매체로의 예기치 않은 새로운 통로로 제공되었다는 것은 명백하다. 비록 디즈니 애니메이션과 테즈카 오사무가 창조한 귀여운 어린이들의 망가 캐릭터들이 젊은 여성들 사이에서 오랫동안 인기가 있었음에도 불구하고 그들 중 아주 극소수만이 1970년 이전에 망가작가가 되었다.

상업적 망가는 소년잡지들 그리고 성인잡지들에서 우위를 차지해 왔다. 그리고 이러한 출판된 부문은 오늘날의 출판산업과 매체의 주류로서 상징되어 왔다. 1993년에 출판된 모든 망가들 중 남성을 위한 성인망가는 38.5%, 소년망가는 39%인 데 반해 소녀망가는 단지 8.8%에 불과했다. 여성들이 만든 동인지의 수는 코믹 마켓의 설립이후 빠르게 증가했고 망가매체의 보편적인 접근성 속에서 이러한 갑작스런 증가로 인한 첫번째 결과는 여성에 의한 새로운 아마추어 망가운동의 발생이었다.

1970년대 중반에 '적은 수의 최상품 망가'를 제작하는 '1949 그룹(1949 Group)'이라는 여성 그룹이 나타났다. 하기오 모토, 오시마 유미코, 야마기샤 료코 그리고 타케미야 케이코

를 포함한 이러한 작가들은 다른 동인지 작가들과 합류했다. 그들은 상업적인 소녀망가 잡지에서 프로페셔널 작가들이 되었다.

1989년까지 코믹 마켓에 참여한 동인지 작가들의 80%가 여성이었고 단지 20%만이 남자였지만 1990년 이래 코믹 마켓에서 남성 참여자가 35%로 증가했다. 소녀망가 장르는 아마추어 프로덕션에서 보급되어 왔고 현재 남성 동인지 작가들에 의해 받아들여져 왔다.

1988년 이후 코믹 마켓에서 남성 참여자의 증가는 이 시대에 아마추어 매체의 급속한 성장을 제공하는 또 다른 사실이었다. 소녀망가의 새로운 장르는 소년들에 의한, 소년들을 위한 것이었고, 아마추어 망가매체의 비옥한 토양 위에서 풍부하게 자라났다. 몇몇의 대학들은 망가 클럽뿐만 아니라 남성을 위한 소녀들의 망가 클럽도 자랑스럽게 여기기 시작했다. 그러나 이러한 망가와 남성들은 오타쿠병의 불행한 초점이 되었다.

## Ⅵ. 아마추어 망가 안에서의 장르의 혁명

사실적이고 성인 취향인 극화(劇畫)형식, 그것은 1950년대 후반에 반체제의 망가 하위문화 밖에서 나타났고 상업적인 소년, 성인 망가 내에서 활용되는 장르로서 강력한 영향을 가졌다. 아마추어 망가 작업은 현대 소녀망가에 의해 좀더 많은 영향을 받아왔으며, 테츠카 오사무에 의해 만들어진 아동 취향적이고, 귀엽고 때로는 환상적인 망가 스타일의 덜 정치적인 논쟁의 전통을 지닌 위대한 문체의 연속이었다. 그들의 문체상의 기원에서 아마추어와 상업적인 망가가 갈라질 뿐만 아니라 아마추어와 프로페셔널 작가들의 사회적 네트워크도 크게 달라졌다. 그들은 두 개의 사실상 분리된 문화적 미디어를 나타낸다.

아마추어 망가 하위문화로부터 새로운 장르로 나타났다. 그것은 기원에서 보면 명백하게 아마추어로 인식되었다.

1980년대 초반에 동인지 작가들은 새로운 독창적 작품뿐 아니라 출판된 상업적인 망가의 줄거리와 캐릭터들의 기초로 새로운 장르인 패러디 망가를 제작하기 시작했다. 1980년대 상반기에 아마추어 망가 패러디의 물결을 일으킨 최초의 상업적 망가 시리즈는 『우주전함 야마토(Spaceship Yamato<sup>8)</sup>』였다.

---

8) 역자주: 宇宙戰艦 ヤマト.

아마추어 망가매체는 확장되었고, 창작물 대신 패러디를 제작하는 동인지 작가들의 비율도 증가했다. 1989년에 코믹 마켓에서 팔린 망가의 비율을 보면, 창작망가가 단지 12.1%인데 비해 패러디 망가는 45.9%를 나타냈다.

대부분 패러디 망가는 상업적인 잡지에서 연재되는 소년들의 망가 줄거리를 기초로 해왔다. 제일 잘 팔리는 잡지인 《점프(Jump)》의 <드래곤 볼(Dragon Ball)>, <유유백서(Yuyuhakusho<sup>9)</sup>)>, <슬램 덩크(Slam Dunk)> 그리고 <캡틴 츠바사(Captain Tsubasa)>와 같은 이야기들은 특히 패러디의 빈번한 소재가 되었다.

패러디는 망가 시리즈보다 애니메이션을 기초로 하며, 이는 아니파로(animation-parody의 약어)라고 언급되었고 1980년대 중반 이후로 더욱 유명해졌다.

같은 시기에 망가 팬들 사이에서 잘 알려진 망가 캐릭터의 의상을 차려입고 아마추어 망가 집회에서 생생한 패러디의 형태를 공연하는 코스프레(costume-play의 약어) 또한 널리 확산되었다.

동인지 작가들은 그들의 망가 스타일에 의해 분류되는데, 그것은 ‘야오이’로서 패러디와 독창적 작품에 모두 우세하다. 이 말은 철자를 바꾸어 만든 말로, 야마나시(yama nashi), 오치나시(ochi nashi), 이미나시(iminashi), 이 세 단어의 첫번째 음절을 조합했다. 이는 ‘클라이맥스 없이, 결말 없이, 의미 없이’를 의미한다. 그리고 그들은 1980년대 중반 이래로 아마추어 망가의 전형적인 서술구조의 총체적 부재를 묘사하는 것을 인용했다. 야오이 망가에서 캐릭터의 상징적 출현과 캐릭터의 상황에 맞는 감정이 전통적인 플롯보다 훨씬 더 중요하게 여겨졌다. 다양한 방법을 통해 고급 문학작품들과 망가 사이의 연결고리뿐만 남겨진 내러티브나 스토리 라인은 상업적 망가 출판사들에게 버림받아 왔다.

야오이는 또한 주제에 의해 특징지어지는데, 이는 호모 에로티카와 동성애간의 남성 캐릭터들로, 전형적인 동성애 캐릭터들은 사춘기의 유럽 공립학교 소년들 혹은 긴 머리와 여성적인 얼굴을 가진 근육질의 남자들이다. 그들의 파트너들은 남성 생식기를 가진 근본적으로는 아름다운 여성이다.

동성애를 주제로 한 소년망가는 때때로 준 모노(June mono)로 식별되었고 (소녀들의 망가잡지 《June》 이후로) 아름다운 젊은 남자의 사랑 이야기로 인해 ‘미소년 사랑 이야기(bishonen-ai<sup>10</sup>)’로서 또한 알려졌다. 비록 이 이야기들의 캐릭터들이 생물학적으로 남성적일

9) 역자주: 幽幽白書

10) 역자주: 美少年愛

지라도, 본질에 있어서 그들은 남자다움의 특성과 여성성의 특성을 결합시킨 이상형들이다.

독자들은 게이인 리드 캐릭터와 때론 좀더 여성스러운 남성 커플을 직접적으로 확인할 수 있다. 이들은 동시대 사회 안에서의 여성들의 경험과 젊은 여성 팬들이 만약 그녀들이 남자였더라면 하고 상상할 수 있는 이상적인 강함과 자유스러운 캐릭터들을 묘사했다.

아마추어 망가 코믹 마켓 의장인 요네자와 요시히로는 망가에서 패러디의 확장은 유년기부터 매스 컬처에 둘러싸여와 그들의 지배적인 현실이 된 젊은 세대의 부분에 의해 지배적 문화를 전복하려는 투쟁 시도로서 받아들인다. 이 콘텍스트 속에서 요네자와는 패러디 망가를 ‘문화적인 현실’의 제어를 받아들이고 개조하는 것을 시도한 매우 비판적인 장르라고 설명한다.

망가비평가 쿠레 토모후시는 다른 한편으로는, 패러디 망가의 지극히 개인적인 테마는 비판적인 감성이 아니라 과거 일본 문학의 안전한 테마로의 회귀를 상징한다고 믿는다.

1980년에 사람들은 또다시 드라마틱한 사회적인 테마에 대하여 잇기 시작하였고, 망가는 사소하고, 반복적이고, 개인적인 일들 쪽으로 움직이기 시작했다.

1980년대에 새로운 종류의 러브 코미디물이 패러디에 자주 등장하기 시작하였고 출판된 아마추어 망가세계를 지배하였다.

많은 독립 미디어를 기반으로 한 스페셜리스트들의 개방적 접근을 대표하는 요네자와는 아마추어 망가 하위문화의 문화적 활동 안에서 진보적인 정치적 정신을 이해시키는 것을 시도했다.

어쨌건 쿠레는 아마추어 망가의 주제에 비판적 평가와, 현실 사회와 정치적 콘텐츠 안에서 심각하게 그들을 찾는 것을 주장한다.

이러한 관점은 상업적 망가매체와 관련된 많은 편집자들과 작가들에 의해 나눠졌다. 패러디 망가에 대한 이러한 비평은 망가에 해당하는 ‘오리지널리티’의 정의가 현대의 사회적, 정치적 이벤트들을 받아들이는 정도와 연결되어 있다는 것을 내포한다.

망가 안에서의 ‘뉴스’는 단지 ‘오리지널리티’와의 언어적 연결 이상의 것이다. 아마추어 망가는 패러디건 오리지널 작업이건 사회와 정치적 생활에 대한 직접적인 언급이 결여되었기 때문에 저급한 문화로 널리 정의되었다.

1994년 8월 코믹 마켓에서 나는 불특정한 40명의 아마추어 망가작가들을 대상으로 조사

를 했는데, 패러디 망가에 대한 그들의 응답이 서로 엇갈렸다. 응답한 29명 중 19명은 오리지널 망가보다 패러디 망가를 더 좋아한다고 말했다. 이 19명 중 10명은 패러디 망가를 사거나 제작하는 이유는 “더 흥미롭기 때문”이라고 대답했다. 나머지 9명은 오리지널 망가에 비해 더 이해하기 쉽기 때문이거나 혹은 그들 자신이 오리지널 망가를 제작할 능력이 없기 때문이라고 말했다. 나머지 10명은 “흥미가 없기 때문에” 패러디 망가를 좋아하지 않는다고 대답했다.

이와 같이 대체로 응답자의 3분의 1이 패러디 망가를 전혀 좋아하지 않았고 다른 3분의 1은 더 흥미롭기 때문에 패러디 망가를 좋아했고 나머지 3분의 1은 오리지널보다 이해하기 쉽기 때문이라고 응답했다.

집회 참가자들에 의한 이러한 견해는 패러디 망가를 제작하고 평가하는 것은 많은 아마추어 망가작가들에게 있어 오리지널 캐릭터와 스토리를 만드는 것보다 훨씬 더 쉬운 작업이라는 것을 입증한다. 새로운 망가 시나리오와 캐릭터를 창조하는 것은 이미 만들어진 유명 소년 망가로부터 차용해온 스토리를 새로운 버전으로 만드는 것보다 훨씬 도전해 볼 만한 지성적인 작업인 것이다.

아마추어 망가매체의 존재는 굉장히 많은 수의 평범한 사람들에게 허락된, 그다지 재능없는 개인들이 망가 제작에 접근할 수 있도록 아마추어 망가의 표준을 일그러뜨린 패러디 장르의 확장을 촉진하는 데 영향을 끼쳐왔다.

이러한 아마추어 망가의 장면들과 캐릭터들에 대한 상업적 망가에의 의존에도 불구하고, 패러디 망가는 질적으로 분리된 주된 장르로서 발전되었긴 하지만, 오리지널리티에 대한 전통적이고 상업적인 이해는 큰 의미가 없게 되었다. 패러디 망가는 때로는 풍자적인 유머의 요소를 수용한다. 상업적 소년지와 성인 망가 시리즈 속의 사나다운 영웅들의 진지함을 가벼운 웃음으로 만든다.

한편으로, 패러디는 이들 호감가는 캐릭터들에게 다른 한편으로 그들의 성적인 욕망에 대한 외설적인 유머나 당황스런 농담을 삽입함으로써 그들의 냉담을 꿰뚫기도 한다. 패러디 망가에서의 이러한 타입의 외설로 인해 패러디된 캐릭터들은 전반적으로 독자들로 하여금 친밀감을 느끼게 한다.

패러디의 아마추어 망가 감성의 이러한 측면은 앵글로-아메리칸 감성 그룹의 모습과 닮아 있다. 이들 양쪽의 문화적 모드들은 오리지널 안으로 거두어들이는 것과 흔히 도상적이고 문화적인 아이템들을 전복시키는 것에 기반하고 있다.

더욱이 패러디와 그룹 두 가지의 경우, 이런 유쾌한 전복은 단호히 성별을 확인하는 것을 포함한 특별한 문화적 아이টে에 초점을 맞추었다.

패러디 망가를 통하여 젊은 여성들의 거대한 선도자들은 불분명한 선입관과 성인망가 잡지에 있는 전형적인 캐릭터 같은 남성성에 관한 고정관념에 대한 심각한 불확실성을 표현하는 문화적 형식을 발전시켜 왔다.

아마추어 망가매체와 관련된 많은 남성들이 소녀망가와 여성의 사회적 환경을 현대사회 안에서 진보된 문화적 현상으로 인식한다.

1992년 《니혼케이자이신문(日本經濟新聞)》에는 “소녀망가에 의한 능동적인 시민권”라는 제목으로, 소녀망가를 그리는 샐러리맨에 관한 기사가 실렸다. 그는 아마추어 망가를 그리는 것은 도피주의 활동일 뿐만 아니라 오리지널 망가를 출판하는 회사가 해줄 수 없는 하나의 방법, 사회와 그를 연관시켜주는 어떤 것이기도 하다고 말한다.

이 남자의 말 속에 내포된 의미는 일본 법인의 목적과 그들의 커뮤니케이션을 위해 일하는 남성들의 남성 중심적 문화에 대한 비판이었다. 코믹 박스의 편집부원들을 포함한 소녀망가의 다른 많은 남성 팬들에 의해 나누어진 하나의 경향이다.

한편, 1980년대 후반으로 갈수록 아마추어 망가 집회에 참가하는 남성의 수는 증가했고, 소년 아마추어 망가의 새로운 장르가 코믹 마켓에서 현저하게 나타나 시작되었다.

남성에 의해, 그리고 남성을 위해 쓰여진 엄청나게 귀여운(cho kawaii<sup>11)</sup>) 타입의 소녀 망가는 《리본 앤 마가렛(Ribbon and Margaret)》 같은 소규모 소녀망가 스토리 잡지에서 사용되었고, 여성 작가에 의해 개척된 망가 스타일에 접목되었다.

대다수의 이러한 남성 소녀망가가 포함된 장르는 정확히 로리콘으로 간주되었다. 이 말은 로리타 콤플렉스로부터 유래된 것이다. 로리콘 망가는 보통 커다란 눈과 육감적이면서 어린애 같은 몸매의 여주인공이 1970년대의 비키니에서부터 우주세대의 전투복을 훑내낸 꼭맞는 한 벌의 짧은 옷을 입고 있다. 그녀는 귀엽고 터프하고 영리해야 한다.

아마추어 로리콘 망가에서 표현된 성에 대한 관점은 게이 러브 스토리와 패러디를 포함한 소녀망가의 남성 팬들에 의해 표현된 것과는 확연하게 다르다. 이들의 독특한 남성적 태도의 차이점에도 불구하고 아마추어 망가 장르에서 명시해 온 테마들은 성에 있어서 유사한 편견을 보인다고 여겨진다. 아마추어 망가와 결합한 젊은이들은 동성애의 사회적 정의와 맞지 않

---

11) 역자주: 超可愛い.



자 망설이는 사람들과 현대 게이 문화와 통속적으로 연계된 문화적 표현방법을 택한 사람들로 나뉘었다.

야오이, 준 모노(June Mono), 패러디와 로리콘은 그들 자신이 이성과 관계를 가질 수 없다는 것을 발견한 젊은이들의 경험된 좌절을 표현한다.

젊은 여성들은 차츰 여성이라고 알보지 않는 남성과의 관계를 마지못해 받아들이게 되었다. 소년, 성인 망가잡지에서 종종 묘사되었던 늪흠한 남성차별주의 행동을 주장하는 남성들은 패러디 망가를 그리거나 동성애 이야기를 읽는 10대 소녀들에 의해 정중하게 거부되었다.

남성을 위해, 남성에 의해 쓰여진 로리타 콤플렉스 망가의 테마는 다른 한편으론 젊은 남성의 또 다른 그룹에 의해 젊은 여성을 향해 느끼는 집착과 분노를 표현했다.

그들이 지닌 부적절한 옛날식 관점에도 불구하고 많은 남성들은 일본 사회에서 여성들을 위한 새로운 역할의 가능성을 받아들이지 못해 왔다. 이러한 남성들은 독단적이고 반항하는 현대의 젊은 여성들과 관련해 자신들의 무능함에 당황하게 되고 그들의 소녀망가 안에서 이러한 얻을 수 없는 소녀들에 관해 공상한다.

로리콘 망가의 어린 여주인공은 동시에 더 커진 힘의 자각과 사회에서 젊은 여성의 구심성과, 또한 이 여성들을 무장해제시키고 지배하는 것을 보려 하는 반동적인 욕망을 반영한다.

넓게 보면, 로리콘 망가를 통해 완화된 소녀에 대한 집착과 젊은 남자들간에 관심이 늘어난(소녀들 자신의) 소녀망가 양쪽 모두 소녀의 모습과 소녀문화의 주변에서 적응한 젊은 일본 남성들간에 확산되는 추세를 반영한 것이다. 젊은 남성들이 소녀들과 소녀 망가를 살펴보는 뜨거운 응시는 앤 앨리슨(Anne Allison)의 말을 인용하면, “수동적이며 공격적이다.”

그것은 1980년대 동안 축적되어 온 여성의 잃어버린 권리에 대한 인지에 의해 격려되어진 공포와 희망 섞인 응시이다.

## Ⅶ. 아마추어 망가 패닉

1989년에 아마추어 망가 작가들과 아마추어 망가 하위문화는 1950년 후반에 영국인 사회학자인 스텐리 코헨에 의해 처음으로 정의내려진 ‘정신적 패닉’의 한 종류로서 막연하게 분류되었다.

아마추어 망가작가들과 언론 사이에서 코믹 마켓에 대한 갑작스런 흥미의 발단은 한 미성

년 소녀 연쇄살인범의 체포로부터 시작되었다.

1988년 8월과 1989년 7월 사이, 26세의 보조 인쇄업자인 미야자키 츠토무는 붙잡혀서 체포되기 전까지 4명의 어린 소녀들을 유괴하고 죽였다.

카메라단과 리포터들은 미야자키의 집에 도착하여 그의 침실에 엄청난 양의 소녀 망가잡지, 로리콘 망가, 애니메이션 비디오, 다양한 소프트 포르노그래피 망가 컬렉션과 그보다는 소규모의 현대 젊은이들과 소녀 문화에 대한 학구적 분석 컬렉션들로 가득 채워져 있는 것을 발견했다.

미야자키는 소녀망가 중 특히 로리콘 망가와 애니메이션의 팬이었고 또한 그는 동인지에 많은 애니메이션 서평을 써왔으며 코믹 마켓에 갔었다는 것이 밝혀졌다.

격심한 상징적 논쟁이 미야자키의 체포 끝에 일어났고 그의 소외와 현실사회와의 관계 결여는 그의 반사회적 행동의 결정적인 원인이 되었다는 것이 특집기사로 다루졌다.

부모의 무관심한 양육방식은 그를 망가 판타지 세계로 몰아넣었고, 최근에 그가 유일하게 인간적 관계를 느꼈던 할아버지의 죽음은 연쇄살인의 원인 중 하나로 단정되었다.

미야자키 할아버지의 죽음에 있어서의 중요한 점은 일본식 사회적 혈연관계 즉 더 나이는 세대에 의해 나타나는 일본인들이 수행해 온 전통적인 사회적 규칙의 쇠퇴가 미야자키의 기능장애적 행동의 원인이 되었다는 것이다.

미야자키 부모의 부주의한 교육법은, 더 자유스러운 현대의 인간관계는 고정된 전통적인 사회적 관계를 대신할 수 없다는 것과 동시에 1960년대 세대의 관대한 부모와 자식들 간에는 진정한 커뮤니케이션이 없다는 것을 암시했다. 많은 저널들이 미야자키의 어머니가 어떻게 그녀의 아들을 등한시했는가를 묘사했다. “그가 2살 때 쿠션 위에 혼자 앉아서 망가를 읽곤 했습니다.”

그의 가족들이 미야자키를 사회생활에 알맞게 적응시키는 것에 실패한 것에 비해 미디어는 이 갭을 메우고 허상의 동료를 제공했으며 매우 부적절한 역할의 모델을 제공했다.

한 헤드라인 기사에서는 미야자키의 사례에서 “그가 죽인 작은 소녀들은 더 이상 그의 만화책 속의 생활로부터의 캐릭터들이 아니다”라고 외쳤으며, 정신분석학자 오코노기 케이고는 “젊은 세대의 위기는 그들 자신과 부모들 간의 2~3가지 방법의 관계성에 대한 기본적인 경험조차 없는 비디오와 망가의 판타지 세계로부터 현실세계로의 변환을 해낼 수 없는 젊은 세대들은 극단적이다.”

미야자키의 경우를 따라, 리포터들과 TV 다큐멘터리 그룹들은 아마추어 망가 집회를 방

문했고 전문적인 망가서점들을 방문했다. 아마추어 망가문화는 되풀이하여 미야자키로 연결되었고, 새로운 대중적인 이해를 일으켰다. 젊은이들이 아마추어 망가에 이끌리는 것은 위험하고, 심리학적으로 변질자들을 난처하게 했다.

## Ⅷ. 오타쿠 세대의 탄생

오타쿠<sup>12)</sup>는 1980년대에 아마추어 망가작가들과 팬들 그 자신에 의해 사용된 하나의 속어로 ‘괴상한 사람(henjin<sup>13)</sup>)’을 일컫는 말이다.

오타쿠의 원래 의미는 ‘당신의 집’이며 그와 연관되어 ‘당신’, ‘당신의’ 그리고 ‘집’이라는 의미가 있다. 속어로서의 오타쿠는 친밀한 교우관계에 익숙하지 않고, 따라서 이러한 거리를 통해 형식적인 말썬을 지닌 사람, 그리고 그 또는 그녀의 시간 대부분을 집에서 혼자 보내는 사람을 말한다.

이 용어는 표면적으로 동인지 작가인 나카모리 아키오(Nakamori Akio)가 1983년에 만들어냈다. 그는 오타쿠라는 단어를 발행부수가 낮은 망가 부릿코(Manga Cutie-pie)라는 로리콘 망가잡지에서 출판된 “오타쿠 연구(Otakuno kenkyu)”<sup>14)</sup>라는 제목의 시리즈 안에서 사용했다.

미야자키의 살인사태 이후로 오타쿠에 대한 개념은 미디어에 의해 첫째로 미야자키, 두 번째로는 모든 아마추어 망가작가들과 팬들, 그리고 세 번째로는 모든 일본 젊은이들을 가리키는 뜻으로 바뀌었다.

젊은이들은 오타쿠 청소년, 오타쿠족, 오타쿠 세대라고 언급되었다. 이 교제를 싫어하는 오타쿠 세대는 다양화되고 위협적이어서 사회 전체보다 더 우세할 만큼 강했다.

슈칸 포수토(shukan posuto)가 “오늘날의 초등학생과 중학생들—오타쿠족은 사회의 그늘”에서 우려를 표명했고, 사회인류학자인 오츠키 에이지(Otsuka Eiji)는 “그것은 매우 끔찍한 소리이다. 그러나 Mr. M으로서 같은 취미를 가진 십만 명이 넘는 사람들이 있다.—우리는 완전한 살인자집단상비군을 가지고 있는 것이다”라고 뒷받침했다.

---

12) 역자주: お宅

13) 역자주: 變人

14) 역자주: お宅の 研究

## IX. 아마추어 망가에 대항하는 경찰의 움직임

아마추어 망가를 향한 새롭고 적대적인 태도의 실제적 결과는 도쿄 메트로폴리탄 경찰의 미출판된 아마추어 망가에서의 성적인 이미지에 대한 검열과 집회와 전문서점에서의 더 폭 넓은 배급을 방해하는 부분적인 시도였다.

1993년에 동인지의 적절한 콘텐츠에 대한 안내는 코믹 마켓에 배급하는 것이었다. 코믹 마켓 준비위원회는 아마추어 망가 판매와 작업의 대부분이 미성년들에 의해 이루어진다는 사실에도 불구하고, 18세 이하의 미성년에게는 성적(性的)으로 지나친 출판물들의 판매를 금지하는 공공규칙을 집행하는 것을 시도했다.

1994년 8월 코믹 마켓 참가자 신청 팸플릿에서 주최자들은 아마추어 망가작가들에게 경고했다. “코믹 마켓은 새로운 사회가 아니며, 그것은 사회에서 유용한 역할에 대한 당신의 생각에 의해 통제되는 수단이다. 사회적 수용을 찾으려는 우리를 위한 필요가 되어왔다.”

결국 망가 팬 문화와 미출판된 아마추어 망가 또한 경찰의 광대한 괴롭힘의 타깃이 되었다.

1991년 동안 경찰은 미출판되거나 혹은 아마추어 망가가 팔리는 데 유용한 5개의 망가 전문서점의 매니저들을 체포했다. 이것은 6명의 경관들이 신주쿠에 있는 망가노 모리 서점에 쳐들어와서 미출판 망가책들의 복사판들을 압수하는 데서부터 시작되었다.

경찰은 15개의 아마추어 망가 서클들의 주소들을 모았고 이어서 그들이 망가 소책자들을 인쇄해 온 인쇄소들의 적법성에 대한 질문을 하기 위해 망가 서클 멤버들을 경찰서로 모이들였다. 아마추어 망가작가들은 남은 그 해 동안 반복해서 조사와 괴롭힘을 당했다. 경찰은 총합 74명의 사람들을 그들의 아마추어 망가 작품활동에 대한 질문을 위해 잡아들였고 코야마 망가노 모리 서점으로부터 207명의 작가들이 만든 1,880권의 망가와, 신주쿠 망가노 모리 서점으로부터 303명의 다른 작가들이 만든 2,160권의 망가들을 없앴다.

이 정도 규모의 노골적인 경찰의 행동은 미출판 망가 배급의 현저한 저하를 보여준다. 대도시의 전문 망가서점들과는 달리 아마추어 망가는 좀처럼 팔지 않았고 젊은 망가 팬과 작가들의 사회적 범위 밖에서 일상적으로 통용되지 않았다.

경찰력에 의한 아마추어 망가의 압수는 경찰과 연관된 젊은이들의 정신에 미치는 해로운 영향에 대한 문제를 알아차리는 것뿐만 아니라 아마추어 망가작가들과 아마추어 망가의 독립적이고 정해지지 않은 움직임도 암시한다.

## X. 오타쿠 패닉과 망가매체의 개혁

출판산업의 분기로부터 1980년대에 현대 아마추어 망가운동은 이후의 조직을 혼란시켰다. 망가의 중심적 조직은 출판사와 아마추어 매체로부터 사라졌던 망가 편집자들과 절대적인 평가 시스템, 예술적 수양 또는 그것을 대신하는 질적 통제를 실행했다.

망가 잡지에 작품을 출판하지 못한 작가들은 아마추어 형식으로 그들의 작품을 생산하고 배급하는 이런 비규제적 분야의 이점을 누렸다.

망가의 새로운 장르가, 그들의 대중적인 매력의 힘에 의해 움직이는, 아마추어 망가매체에서 나타났다. 1960년대 동안 주간잡지의 상업적 확장에 불타오른 망가잡지와 대중적인 결투는 1980년대에 의해 매체를 2개의 분리된 미디어로 나누게 했다.

아마추어 망가매체의 가공할 만한 확장은 전후사회에서의 현저한 특징이 대중성과 쉬운 접근성에 있어왔다는 것에 반대하는 시위를 벌인다. 게다가 그것은 젊은이들이 망가매체에 대해 가져왔었던 명확하게 널리 보급된 수단이었으며 정치적 교육적 권한간에 자극해 왔던 것이다.

망가와 극화의 상업적 선전에 대한 열망과 사회적 드라마가 망가를 통해 표현했던 검열 캠페인은 1965년에서 1975년, 1990년에서 1992년에 다시 부상한 아마추어 망가로 방향을 돌리게 했다. - 지금은 망가매체의 가장 억제할 수 없고 자유지대인 것이다.

사회전반에 널리 퍼진 망가 오타쿠에 대한 단계적으로 확장된 논의 안에서 통제되지 않고 규제되지 않은 새로운 문화적 활동에 대한 위협성의 인지는 표현되었다.

오타쿠 패닉에 대한 해설에서 요네자와 요시히로는 말한다,

일본사회의 잃어버린 지역인 도시는 여기 코믹 마켓에서 존재한다. 외부로부터의 어떠한 방해나 간섭도 없고, 이 사회로부터 버려지고 잊혀진 계층은 그들 자신의 문화를 생산해 내기 시작했다. 하나의 사람이 되는 것, 흥분, 해방 그리고 무질서함의 관념은 이 하나로 통합된 공간 안에 존재한다. 어떤 두려운 것이 들어와 있어도 이 공간 자체의 존재는 의심할 여지가 없다.

오타쿠 패닉과 1990년에서 1992년 사이의 반망가검열운동 양쪽의 명쾌한 기본적인 논쟁은, 망가는 일본 젊은이들에게 특히 성적인 면에 있어서 부정적인 영향을 미친다는 것이다.

이러한 관점이 보수적인 시민조직들과 정부기관들에 지속되어 가는 동안, 출판된 망가잡지를 검열하려는 시도에 연루되어, 현대 일본 사람들 중 넓은 계층의 사람들에게 더 이상 흥미롭지도, 정당하지도, 받아들여지지도 않았다. 아마추어 망가 하위문화와 오타쿠 망가 장르에 대한 한정된 비판이 더 신기하고 매혹적이었다.

젊은이들은 아마추어 망가 하위문화는 그들이 가담하고자 했던 ‘멋진’ 젊은이들의 활동이라기보다는 심각한 사회적 문제라는 것을 스스로 납득시켰다.

## XI. 현대 일본 사회의 상징으로서의 오타쿠

오타쿠 패닉은 또한 일본 사회에 대한 사회과학자들의 많은 동시대적 우려를 반영한다. 이는 이러한 변화에 대한 사회적 붕괴와 매스미디어와 커뮤니케이션 하부조직의 기여에 관한 강력한 우려이다.

1970년대부터 지식인들은 일본의 젊은 세대간의 개인주의의 성장을 향한 문명화된 사회의 부패에 대해 걱정해 왔다.

개인주의적인 젊은 문화는 틀림없이 사회에서 그들에게 행하는 모든 구속과 가족, 동료, 나라에 대한 의무의 이행을 제대로 해내지 못한 것과 또한 하지 않으려 하는 것과 연관된다.

1980년대 후반과 1990년대의 아마추어 망가 하위문화의 젊은이들의 흡수는 사회의 공동된 목표로부터 젊은 일본인들의 소외 속에서 새로운 극단으로서의 많은 지식인들에 의해 인지되었다.

오타쿠는 또다른 활력을 되찾게 하고 현대화하는 노화의 변형으로서, 그리고 ‘젊음’의 과장된 개념으로서 사용하게 되었다.

오타쿠는 너무나 심각하게 개인적이어서 기능장애가 되어버린, "고립에 대한 더 이상의 인식이 없는 고립된 사람들"의 세대인 젊은 세대를 상징하게 되었다. 오타쿠의 기능장애는 개인주의적 생활방식의 유해한 본질을 증명한다. 오타쿠는 사회의식의 어떠한 흔적도 없는 새로운 일본인을 상징하게 되었고 그들의 배타적이고 개인적 놀이에의 완전한 몰두를 대신하게 되었다. 그들 전의 젊은 세대들처럼 오타쿠는 또한 피터팬 신드롬이나 성장의 거부, 그리고 성인 사회관계에 도전하는 것으로부터 고통받는 것이라고 진단했다.

페미니즘 이론가를 주도하는 우에노 치즈코(Ueni Chizuko)는 다음과 같은 질문을 함으로

써 아마추어 망가 장르가 젊은이들의 유치증<sup>15)</sup>의 반영이라는 이론을 역설한다.

“야오이를 즐기는 소녀들과 로리콘을 즐기는 소년들에게 정말로 장래가 있는가?”

사회적 역할이 없이 오타쿠는 고정된 주체성과 성적 특질을 가질 수 없다. 결국 오타쿠는 문자 그대로 너무나 반사회적이어서 다른 사람들과 의사 소통하거나 사회적 관계성을 갖는 것이 전혀 불가능한 젊은이를 상징한다. 사회의 나머지로부터 아마추어 망가 하위문화의 독립과 대중에게 유용한 새로운 미디어 테크놀로지의 뒷받침으로 그들의 성장은 혼돈의 감정에 적당한 초점을 맞추고 더 젊은 세대의 커뮤니케이션과 조직체의 통제를 거절하는 것이다.

## XII. 소녀문화의 보편화

젊은 남자들보다는 젊은 여성들에 의한 아마추어 망가 하위문화의 지배는 유례없는 불안을 유발했다.

1970년대 중반, 초기의 소녀망가는 정치적, 사회적 이슈로부터 하찮은 개인적 테마들로의 반작용적인 문화적 후퇴로서 어떤 급진파의 비평가에 의해 인식되었다. 소녀망가와 가벼운(yasashii) 문화는 1970년대 초반 ‘침체’라고 부르는 정치적, 문화적 저항의 쇠퇴와 함께한다. 그러나 1990년대 소녀망가에서의 개인주의적이고 개인에 의한 테마들은 확고하게 자기 본위이고 퇴폐적이고 비사교적이다.

지난 20년에 걸쳐 여성이 남성보다 훨씬 일본에서 제작하고, 즐기고 젊은 문화의 우상이 되는 것에 연관되어 왔다. 대부분의 노동시장에서 가치하락으로 인해 젊은 여성은 상대적으로 사회에서 변두리적인 위치를 차지해 왔다.

그 자신의 일에 헌신하는데도 불구하고 대부분의 젊은 여성들은 파트 타임과 임시직업으로부터 오는 수입 대부분을 문화와 여가에 사용한다고 주목받아 왔다. 특히 1980년대에는 젊은 여성들이 문화의 주고객이 되었다. ‘아가씨(ojosama<sup>16)</sup>)’와 문화, 레저와의 결합은 사회에 대한 이기적인 저항의 한 형태로서 비판받아 왔다.

젊은 남성들과 여성들을 위해 점점 더 그들의 개인적인 관심과 욕망을 추구할 수 있는 장소, 금지된 자유구역의 상징이 되어갔다. 소녀망가는 방종하고 고집 센 여성 개인주의적인 현

15) 역자주: 정신적, 육체적으로 유아상태에 머무름.

16) 역자주: お嬢さま.

실도피와 관련된 테마들도 전달했다. 소녀망가로부터 파생된 장르는 좋은 나쁘든 간에 최근 시대의 전체로서의 망가매체의 가장 다이나믹한 최전선으로 상징된다.

그들이 오타쿠 패닉에 의해 자존심 상하고, 최근의 반망가검열운동에 의해 사회적 진보로부터 내동댕이쳐졌다. 아마추어 망가로부터 파생된 장르는 실제로 망가의 선두적 출판사의 모든 잡지로부터 제외되었다.

망가를 향해 간접적으로 표현된 속물근성은 젊은 여성들을 위해, 때로는 젊은 여성들에 의해 만들어진 현대문화에 의해 예의 바른 일본인 사회에서의 폭 넓은 혐오를 회상하게 한다.

스코브(Skov)와 모에란(Moeran)이 강조해 온 것처럼, “그것은 일본이 통속화해 왔고, 여성화시켰고, 유치하게 만들어버린, 교양있는 비평가들의 이해를 넘어선 ‘어린애 같은 말투’가 되어온 ‘순수’하고 ‘남성적인’ 문화에의 거의 목시록적인 열망이었다.”

이러한 비판의 성향은 일본 안에서 상반되고 달갑지 않은 영향으로서의 소녀문화를 인식한다. 망가비평가인 쿠레 토모후시는 “대학이 소녀망가를 주목했을 때 그들은 놀랐다. 그들은 마치 아프리카에서 전혀 다른 사회를 발견한 외국인 선교사들처럼 느꼈다.”

소녀문화로의 젊은 남성들의 전향은 맹렬한 반대를 일으켰다.

여성들에 의해 개척된 망가 장르의 전반적인 인기는 망가문화의 별도의 여성 계층이 되기 보다 소녀망가가 사실상 현재 생활의 중심이라는 것을 암시한다. 실제로 보통 현대 일본 문화는 젊은 여성들에 의한 것이다.

그것은 또한 소녀망가의 개인주의적이고 자기 본위적인 테마가 보편적인 매력을 지닌 테마라는 것을 암시한다. 비록 대다수의 아마추어 망가작가들과 팬들이 젊은 여성들이라 할지라도 오타쿠에 대한 미디어 패닉은 거의 오로지 그들 스스로 젊은 여성의 문화를 받아들인 젊은 남성들에 초점이 맞춰져 있다는 것은 충격이었다. 남성 중심의 망가운동으로 몰려드는 젊은 남성들의 견해에 의해 해방되는 열망은 ‘홍분한 사람’을 목표로 삼은 비판 또는 미국의 백인 소년들이 흑인문화 혹은 흑인음악을 만들면서 그들을 능가하려고 애쓰는 것을 생각나게 한다.

무대에서 셔츠를 벗어던지는 팝스타들을 향해 소리를 지르거나 제임스 딘의 포스터를 병적으로 응시하면서 시간을 보내는 10대 소녀들은 영국에서 그랬던 것만큼 일본에서도 만족스럽게 받아들여졌다.

일본에서 여성에서 남성 문화로의 이동은 상점, 바지 그리고 골프 코스 속으로 서서히 받아들여지고 있다. 그러나 1980년대 후반의 비상사태였던 그들, 자기가 좋아하는 여성 팝 아



이들 가수를 보고 기절하거나 소리지르고, 소녀망가를 사랑하고 그들 소년들이 만든 소녀망가의 소녀들을 숭배하는 10대 일본 소년들 무리와의 만남은 충격적이고, 이해할 수 없는 것이다.