

사실적인 감정의 미학

: 고레에다 히로카즈의 <걸어도 걸어도>를 중심으로

- I.여는 글
- II.다큐멘터리의 어떤 경향
- III.고레에다 히로카즈의 두 편의 다큐멘터리
- IV.고레에다 히로카즈의 <걸어도 걸어도> 분석
- V.맺는 글
- 참고문헌
- ABSTRACT

민환기 · 남연경

초 록

극영화 <걸어도 걸어도>는 3세대가 한자리에 모인 가족모임을 만 하루 동안 다루고 있는 고레에다 히로카즈의 6번째 극영화다. 일본의 지방 소도시 고향집과 그 근처에서 일어나고 있는 사건을 길고 정적인 솜들로 담아낸 관찰자적인 시선의 영화다. 극영화의 관습적인 규범에 구성요소들을 맞추기 보다는 복잡한 현실을 복잡함 그대로 표현하기 위해서 규범을 파괴하고 변형하는 영화다. 그의 작품이 현실 세계에 대한 다큐멘터리적인 관찰과 극영화의 정제된 형식미를 결합시킨 영화로 불리는 이유도 바로 이 때문이다. 본 논문은 <걸어도 걸어도>가 만들어내는 사실적인 느낌과 정서적인 감동이 어떤 내러티브와 영화적인 장치들을 통해서 가능했는지를 분석한다. 그리고 이러한 내러티브와 영화적인 장치들이 현실은 정서적으로 정의됐을 때 진실에 가까워진다는 그의 다큐멘터리 제작경험으로부터 비롯되었다는 것을 밝힌다.

사건의 당사자와 그것의 관찰자를 분리해서, 현실에 대한 감독의/관찰자의 개입을 강조하는 양식, 극적인 드라마를 가진 사건을 선택해서 그러한 드라마를 따라가는 대신에 인물의 내면이나 드라마의 사회적인 배경을 차분하게 관찰하는 방식, 사물과 공간을 통해서 인물의 내면으로 접근해 들어가는 그의 다큐멘터리적인 방식이 어떻게 극영화 <걸어도 걸어도>에서 반복되고 관객에게 비슷한 정서적 효과를 만들어내는지를 분석한다.

주제어: 고레에다 히로카즈, 걸어도 걸어도, 내러티브, 다큐멘터리, 감정, 사실주의

I. 여는 글

<걸어도 걸어도>는 3세대가 한자리에 모인 가족모임을 만 하루 동안 다루고 있는 고레에다 히로카즈의 6번째 극영화다. 일본의 지방 소도시 고향집과 그 근처에서 일어나고 있는 사건을 길고 정적인 솜들로 담아낸 관찰자적인 시선의 영화다. 이 영화가 무엇보다 흥미로운 이유는 등장인물들의 감정을 다루는 방식이다. 중요한 목표를 성취하기 위해 행동하는 인물들의 갈등과 긴장을 통해서 인물들의 내면을 보여주는 할리우드 영화와는 달리 이 영화의 등장인물들은 뚜렷하게 정해진 목표도 없고 자신의 감정을 밖으로 표출할 만큼 적극적이지도 않다. 하지만 가족들이 함께하는 세 번의 식사를 중심으로 하는 사실적인 시간의 흐름과 함께 관객은 여러 등장인물의 내면을 자연스럽게 섬세하게 들여다 볼 수 있다. 그것이 매우 사실적으로 느껴지는 이유는 가족이라는 테두리 안에서 벌어지는 우리의 일상과 그 일상 속에서 우리가 느끼는 감정이 그것과 크게 다르지 않기 때문일 것이다. <걸어도 걸어도>는 가족 안에서 일어나는 등장인물들 사이의 사실적인 감정의 역학을 보여주는 영화다.

사실적인 감정의 역학을 보여주기 위해서 <걸어도 걸어도>가 선택한 특정한 내러티브와 영화적인 장치를 분석하고 그것이 관객에게 만들어내는 효과를 분석하는 이 글의 목표이다. 동시에 고레에다 히로카즈가 극영화를 만들기 전에 만들었던 다큐멘터리를 분석을 통해서 그의 <걸어도 걸어도>의 영화적인 선택이 현실은 정서적으로 정의됐을 때 진실에 가까워진다는 그의 다큐멘터리 제작경험으로부터 비롯되었다는 것을 밝히는 것이다. 현실을 사실적이면서도 정서적으로 정의하기 위해서 그의 다큐멘터리는 사건의 당사자와 관찰자를 분리하면서도 정서적 효과를 위해서는 작가의 개입을 직접적으로 드러낸다. 대신에 <걸어도 걸어도>에서 작가는 대사 뒤에서, 씬들 뒤에서, 카메라 뒤에서 관객의 정

* 본 연구논문은 중앙대학교 교내연구비 지원으로 수행된 것임.

서적 효과를 위해 개입한다. 다른 방법을 사용하지만 비슷한 효과를 의도하는 그의 다큐멘터리와 극영화의 방법론을 살펴보는 것은 왜 그의 영화가 인물들의 외부에 관찰자적인 시선으로 머무는 사실성을 강조하면서도 어느 순간 인물의 내면으로 깊숙이 접근하고 정서적인 효과를 만들어내는지를 설명할 수 있는 단초가 될 것이다. 그리고 이러한 그의 방법론을 현실과 그것의 재현이라는 다큐멘터리의 근본적인 문제의식의 맥락에서 살펴볼 것이다.

II. 다큐멘터리의 어떤 경향

다큐멘터리가 묘사하는 사람이나 사건은 현실에 실제로 존재하는 대상이다. 픽션 영화의 인물이나 장소가 허구의 만들어진 존재임에 반하여 다큐멘터리가 묘사하는 대상은 다큐멘터리의 묘사와는 상관없이 실재한다. 그래서 묘사된 현실과 실재 사이에는 항상 간극이 존재한다. 그 간극은 현실을 재현하기 위해 필요한 미학적이고 인공적인 장치와 그 장치를 활용하는 작가의 개입으로부터 비롯된다. 재현하려는 현실에 속해 있지 않은 인공적인 장치와 작가의 개입은 현실을 본래의 것과는 다른 것으로 만들지만, 그 과정이 필수적인 이유는, 그러지 않고서는 현실에 대한 묘사가 불가능하기 때문이다. 있는 그대로의 현실이 구조 주제 표현의 대상이 되는 순간 그것은 분명 본래의 것과는 다른 무엇인가가 되는 것이지만, 그 과정을 통해서만 현실은 의미를 획득할 수 있게 된다. 불균질함과 풍부함을 동시에 가진 현실을 이해 가능한 의미로 만드는 존재/작가와 장치/영화를 통해서만 현실은 접근 가능한 것이 된다.

그럼에도 불구하고 수많은 다큐멘터리들은 그 개입의 과정을 인정하지 않는다. 보이스 오버 내레이션이 등장할 때조차도 그것은 작가 개인의 목소리이기 보다는 권위적이고 객관적인 목소리를 가장한다. 실제적으로는 현실의 극히 일부분을 언급하는 인물의 증언을 증거삼아 필요한 이야기를 더하는 방식으로 보이스 오

버 내레이션은 마치 현실이 직접 이야기하는 듯한 효과를 만들어 낸다. 극영화에서 배우들의 대사와 연기 뒤로 작가가 숨듯이 다큐멘터리에서 작가는 흔적을 지우고 객관성을 획득한다.

작가의 자기 부정을 통한 객관성의 획득이라는 전통적인 다큐멘터리 방식에 의문을 제기하는 일련의 다큐멘터리 작가들이 등장한다. 작가는 다큐멘터리에 직접 등장해서 촬영 대상에 대한 직접적인 경멸을 표현하기도 하고(끌로드 란즈만Claude Lanzman의 ‘쇼아Shoah’), 관객의 동정심을 유발하기 위해서 코미디 배우처럼 직접 연기를 펼치기도 하며(마이클 무어Michael Moore의 ‘로저와 나Roger & Me’), 카메라 앞의 매력적인 여성과의 로맨스를 통해 작가의 심리상태를 드러내기도 한다.(로즈 맥켈Ross McElee의 ‘셔먼의 행진Sherman’s March’) 이 영화들이 전통적인 다큐멘터리와 가장 다른 점은 카메라 앞의 대상 뿐 아니라 카메라 뒤의 작가가 동시에 다큐멘터리의 주제가 된다는 점이다. 카메라 앞의 대상이 스스로 이야기하는 것처럼, 카메라가 찍은 현실이 스스로 이야기하는 것처럼 가정했던 전통적인 다큐멘터리 방식에서 벗어나, 이 영화들은 카메라 뒤의 현실도 재현되는 현실의 일부분이라는 것을 인정한다.

묘사된 현실과 실제 사이의 매개체로서 작가의 개입을 다큐멘터리가 드러내는 것은 재현의 주관성을 강조하는 것이기도 하지만 다른 흥미로운 결과를 만들어내기도 한다. 작가의 개입을 다큐멘터리가 스스로없이 드러낼 수 있게 되는 순간, 다큐멘터리가 다루고 있는 현실의 대상은 훨씬 더 작가의 의도대로(그것이 비록 작가가 파악한 실제의 모습이라고 하더라도) 재현되기 쉬워진다. 작가의 개입은 현실의 불균질함과 풍부함을 분명하고 단순한 의미로 만들 수 있는 손쉬운 도구가 될 수도 있다. 마이클 무어의 <로저와 나>에 등장하는 수많은 인물들을 예로 들어보자. 감독이 자의적으로 설정한 “로저 만나기”라는 목표를 수행하는 과정 중에 감독은 로저 주변의 다양한 인물들을 만나고 그들과 감독이 주고받는 행위와 대사는 실제 일어났던 일처럼 영화에 삽입 된다. 관객은 감독인 마이클 무어가 그러한 장면을 미리 예측

하고 적절한 반응을 이끌어냈다거나, 적절한 반응이 일어나지 않은 경우 삭제되었을 가능성은 무시하고 GM 사장을 만나려는 감독의 선한 의지를 방해하는 인물들로 희화화한다. 더구나 영화의 초반에 감독은 자신을 GM에서 해고당한 노동자들의 처지를 자기 가족의 일처럼 동정하는 어수룩하지만 열정 가득한 인물로 그려 놓았기 때문에, 감독의 선한 의지를 방해하는 인물들의 어찌면 당연한 행위는 최소한의 정당성을 확보하기조차 쉽지 않게 된다. 그들 행위의 정당성보다는 감독의 목표 성취가 관객들에게는 훨씬 중요한 문제로 이미 설정되었기 때문이다. 이러한 과정을 통해서 관객은 ‘로저’ 라는 인물에 대해서 공적으로 그려진 모습과 달리 사실은 권위적이고 위선적인 인물이며, 감독의 선한 의지를 방해하는 악당이라는 느낌을 갖게 된다. 그것은 관객의 정서적인 분노를 만들어내기에 충분하다.

작가는 자의적이고 명확한 목표를 설정하는 방식으로 현실에 직접 개입할 뿐만 아니라, 그것을 직접 드러내는 방식으로, 접근이 어려운 인물에 대한 사실적인 묘사를 얻어내고, 관객을 정서적으로 설득한다. 현실의 인물에 관한 이야기이기는 하지만 픽션의 구조를 통해서만 접근 가능한 이 인물에 대해 관객이 느끼는 감정은 사실적인 것인가? 아니면 조작된 것인가? 다큐멘터리가 그 내용의 일부로 작가를 포함하는 순간, 그것은 현실에 대한 주관적인 묘사의 가능성을 인정하는 것만은 아니다. 작가의 상상이나 픽션이 묘사하려는 현실의 일부로서 받아들여질 수 있는 한 현실과 픽션의 경계는 구별 짓기 어려워지기도 한다.

다큐멘터리는 갈등하는 두 가지 요소들의 협상으로부터 발생 한다: 실제 사건과 그것의 재현 사이의 갈등과 협상이다; 하지만 이것은 극복되어야 하는 문제라기보다는, 실제 세계와 재현을 변증법적으로 이해하려는 경향이야말로 다큐멘터리가 가진 자산과 미덕으로 여겨진다.¹⁾

1) Bruzzi, S., *New Documentary*, Routledge, 2000, p.9.

Ⅲ. 고레에다 히로카즈의 두 편의 다큐멘터리

고레에다의 다큐멘터리는 현실과 재현에 대한 그의 고민을 엿볼 수 있게 한다. 고레에다는 TV 다큐멘터리 감독으로 처음 다큐멘터리를 만들었음에도 불구하고, TV 다큐멘터리의 공식을 따라 다큐멘터리를 만들지 않았다. 보이스 오버 내레이션(Voice over Narration)을 활용한 경제적이고 효율적이면서도 객관성을 인정받을 수 있는 다큐멘터리 제작 방법 대신에 감독은 자신이 사건에 직접 개입하여 자신의 의도대로 현실을 재현하는 방식을 택한다. 감독 자신이 직접 등장하지 않을 경우에도 그의 다큐멘터리는 다루고 있는 대상이나 사건으로부터 통상적으로 기대되는 문제점의 파악과 해결 방법을 제시하기 보다는 그 현실이 암시하고 있는 현상의 이면을 파고든다. 즉 대상이나 인물에 대한 작가의 주관적인 해석이 다큐멘터리의 중심적인 내용이 된다. 그래서 때로 그의 다큐멘터리는 현실의 대상이나 인물을 활용한 픽션에 가깝다는 평가를 받기도 한다.

1. <그럼에도 불구하고...>와 <그 남자 없는 8월>

48분짜리 TV 다큐멘터리 <그럼에도 불구하고...>는 미니마타 병에 대한 일본 정부의 대처 방식을 중심으로 일본의 복지 정책에 대한 논란을 다루고 있다. 일본의 복지 정책에 대해 조사한 후, 고레에다는 다큐멘터리의 주인공으로 두 명을 고른다. 하라시마 노부코와 야마누치 토요노리가 그들이다. 그들은 모두 자살을 했다. 하라시마는 그녀의 연금이 취소된 후 자살을 했다. 야마누치는 그녀의 연금 취소와 관련된 정부부처의 공무원으로, 그녀의 자살이 논란이 된 후, 자살했다.

고레에다는 야마누치의 자살을 일종의 미스터리로 다룬다. 승진에 목마른 엘리트 관료가 왜 죽음을 선택했는가? 그 이유를 설명해주는 유서는 있는가? 실제로 야마누치의 유서는 다큐멘터리가 대답해야 하는 주요한 미스터리가 된다. 하라시마가 죽기 전,

그녀는 정부의 복지정책을 비판하는 테이프를 녹음한다. 그녀의 테이프 역시 미스터리的一部分으로서 관객들은 그 내용이 다큐멘터리의 중반에 밝혀질 때까지 그 내용이 정확히 무엇인지 궁금해 한다.

주인공으로 선택된 두 사람이 모두 인터뷰를 할 수 없기 때문에, 그들의 목소리는 주로 자살 메모, 증언, 야마누치의 시를 통해서 전달된다. 야마누치의 미망인이 등장하여 그에 대해서 인터뷰를 하지만 무엇보다 고레에다가 관심이 있는 것은 그들이 남긴 흔적/사물을 통해서 그들의 내면의 목소리를 관찰하는 것이다.

야마누치의 수많은 노트와 원고와 대비되어 보이는 신문기사와 뉴스로 시작하는 다큐멘터리의 첫 장면은 이후 전개될 다큐멘터리의 방식을 잘 요약해준다. 거기에 더해진 다음과 같은 보이스-오버는 감독의 관심이 사건의 실체가 아니라 그의 인생이라는 것을 보다 명확히 해준다; 그는 시, 소설, 복지에 대한 논문을 남겼다. 그의 글을 통해서 그의 53년 인생을 따라가 보고자 한다. 실제로 다큐멘터리는 그의 자살의 구체적인 이유를 찾아낼 수 없다고 결론내면서 그의 시 ‘그럼에도 불구하고...’를 들려준다. 그의 시는 그가 자신의 위치에 맞는 어떤 권한도 없음을 한탄하면서, 일본 사회가 더 이상 이상적인 것을 추구하는 사회가 아니라 매우 실용적인 시대에 접어들었음을 인식하는 것으로 끝맺는다.

그 죽음의 원인을 정부의 무관심에서 비롯된 한 양심적인 공무원의 사회적인 타살이라고 밝혀낼 수 없으면서도 그를 주인공으로 선택한 이유는 정확히 고레에다의 의도와 관련이 있다. ‘그럼에도 불구하고...’는 이해할 수 없는 지식인 관료의 죽음을 추적해봄으로서 일본 복지 정책의 문제점을 살펴보자는 문제제기/해결이라는 전형적인 다큐멘터리 방식으로 시작한다. 하지만 그러한 미스터리를 풀기 위해서 주인공의 내면의 목소리를 엿듣는 동안에 관객들은 주인공의 삶에 공감하고 동일화하면서 처음 제시된 구체적인 문제의 해결 뿐 아니라 그러한 문제가 한 관료의 마음에 어떻게 각인되고 영향을 주고 있는지를 인식하게 된다. 오히려 그러한 문제제기와 해결의 구조는 먼저 자살한 하라시마

의 테입의 내용이 증반에 밝혀지면서 이미 완료된 것으로 볼 수 있다. 첫 번째 문제제기를 해결하는 동안에 두 번째 문제제기가 시작되고 관객들은 야마누치의 내면의 흔적들을 통해서 다시 두 번째 문제제기의 해결을 기대하게 된다. 그런데 두 번째 문제제기는 첫 번째 사건과 직접적인 관련보다는 유사한 사회적인 징후로서 좀 더 넓은 맥락에서 일본 사회를 바라볼 수 있게 해준다. 첫 번째 자살의 결과로서 두 번째 자살을 다루고 있는 것 같지만 사실은 일본 사회에 대한 어떤 발언을 위해서 인위적으로 선택된 유사한 사건을 감독이 주관적으로 개입해서 연결시키고 있는 것이다. 따라서 인과 관계를 논증하기 위한 정확한 사실들의 나열이 아니라 작은 흔적들을 해석하고 극화한다. 그럼에도 불구하고 고레에다가 다큐멘터리의 구조를 계속 이어가고 있기 때문에 관객들은 작위적인 느낌 없이 야마누치의 내면에 비춘 일본 사회를 현실적으로 경험하게 된다. <그럼에도 불구하고...>에서 고레에다는 야마누치를 하라시마의 죽음의 관찰자로 내세워, 그녀가 절망한 일본 사회의 어떤 측면 뿐 아니라, 그녀가 말하지 못한 일본 사회의 어떤 징후를, 보다 넓은 맥락에서 제시한다.

<그 남자 없는 8월>은 일본의 첫 번째 커밍아웃 게이-에이즈 환자인 히라타 유타카를 다루고 있다. 몇 달에 걸쳐 촬영된 이 다큐멘터리는 신랄한 강연자 알려진 그의 공적인 삶을 다루는 것이 아니라 병으로 죽어가는 그의 내적인 삶을 다루고 있다. 전작과 마찬가지로 그의 시, 책, 논문을 통해서 다큐멘터리는 그의 내면으로 들어간다. 그러나 전작 <그럼에도 불구하고...>의 방식과는 다르게, 이번 작품에서는 감독이 직접 주인공과 맺는 관계와 관계의 발전이 다큐멘터리의 중요한 소재가 된다. 주인공과의 만남을 기록한 고레에다의 메모가 다큐멘터리가 진행되는 동안 필요할 때마다 등장하여 구체적인 사건 뿐 아니라 주인공에 대한 감독의 감정과 느낌을 설명 한다; 1994년 8월 1일. 오늘 꽃가게에서 어린 국화를 발견했다. 그는 항상 어린 국화를 사랑했다....1994년 8월 6일. 오늘 치바에 있는, 그가 소속된 에이즈 단체의 사무실에 방문했다. 그곳에 있는 전화기는 특별하게 만들

어졌다. 그를 위해서 제작된 전화기에는 5라는 숫자가 적혀있다. 그가 시력을 잃은 뒤에도, 그는 언제나 전화하는 것을 좋아했다. 그는 이러한 보이스-오버를 통해서 일상적인 사건들을 의미 있는 사건으로 재배열하고 그 사건의 의미를 과거가 아닌 현재의 의미로 회상한다. 이미 지나간 일이지만 훨씬 자극적일 수 있는 고통의 기록에 고레에다가 직접적으로 개입함으로써 시간적인 거리를 두는 대신에 그것의 의미를 확장하는 방식은 그래서 스타일상의 차이에도 불구하고 <그럼에도 불구하고...>를 닮아있다.

<그럼에도 불구하고...>는 두 명의 주인공을 내세워 한 명의 비극을 다른 한 명이 관찰하고 해석하는 역할을 시킨다. <그 남자 없는 8월>은 다른 한명의 역할을 감독이 직접 맡는다. 제도의 직접적인 희생자 뿐 아니라 그것의 관찰자를 다름으로써 사건 자체가 가진 자극성과 그것에 대한 관객의 즉각적인 감정적 분노 대신에 사건의 의미에 대해 거리를 두고 생각하게 만드는 방식은, 이미지가 현실을 어떻게 드러낼 수 있는지에 대한 고레에다의 고민의 내용을 알 수 있게 해준다.

<그 남자 없는 8월>에서 히라타의 이야기는 그의 아버지를 좀 더 방문하지 못했던 것을 후회하는 그의 글로 끝난다. 하지만 다큐멘터리는 고레에다 자신의 마지막 슬픔으로 결론을 내린다.

‘작은 후회와 함께, 8월이 지나간다, 그 없이’

사건의 당사자와 그것의 관찰자를 분리해서, 현실에 대한 감독의/관찰자의 개입을 강조하는 양식, 극적인 드라마를 가진 사건을 선택해서 그러한 드라마를 따라가는 대신에 인물의 내면이나 드라마의 사회적인 배경을 차분하게 관찰하는 방식, 사물과 공간을 통해서 인물의 내면으로 접근해 들어가는 방식은 그의 다큐멘터리에서와 마찬가지로 극영화에서도 반복된다.

다큐멘터리는 현실을 다루고 있기 때문에 감독이 원하는 대로 현실의 대상을 통제하는 것이 불가능하다. 그래서 감독은 언제나 의도대로 움직이지 않는 현실 또는 넘쳐나는 풍부함과 생생함으로 인해 요약될 수 없는 현실을 자신만의 방식으로 개입해서 그 현실에 어떤 형식을 부여한다. 그래야만 그 현실에 대한 어떤 주

장을 펼칠 수 있기 때문이다. 예를 들어 극도로 자신의 고통을 드러내기 싫어하는 어떤 환자의 이야기는 환자의 증언을 통해서가 아니라 다른 증거들을 통해서만 그의 고통에 접근할 수 있다. 동시에 자신의 고통을 드러내기 싫어하는 환자의 성향은 그것 자체로 윤리의 문제가 될 수 있기 때문에, 감독은 그의 의도를 위해 필수적인 증거들조차도 신중하게 사용해야 한다. 현실과 재현 사이의 갈등으로부터 비롯된 이러한 제약에도 불구하고 감독은 현실에 형식을 부여하는 재현이라는 과정을 통해, 그렇지 않았으면 불가능했을 어떤 현실에 접근한다. 이것이 다큐멘터리를 만드는 목적이기 때문이다. 다큐멘터리가 극영화에 비해 상대적으로 다양한 형식을 가지고 있는 것은, 이러한 현실과 재현의 변증법적 갈등과 협상의 결과이다. 현실에 존재하는 실제 세계와 실제하는 사람들에 대한 진실을 주장하기 위해서 기존의 방법은 언제나 새롭게 변형되고 차용될 수 있다는 것이다.

주관성을 배제하고, 일종의 객관성 또는 공정성을 확보할 수 있다는 생각은 완벽한 신화다. 물론 그것을 믿는 사람들이 아직도 존재하지만 말이다. 그런 사람들은 당신의 주관성을 배제하면 무엇인가를 객관적으로 묘사할 수 있다고 말한다. 나는 그것이 불가능하다고 생각한다.²⁾

현실의 객관적인 묘사를 위해서 주관적인 작가의 개입이 필수적이라는 고레에다의 주장은 단순히 있는 그대로의 현실을 작가가 개입해서 알기 쉽게 설명해야 한다는 이야기는 아니다. 두 편의 다큐멘터리에서 알 수 있듯이, 고레에다의 개입은, 현실의 접촉과 관찰로부터 비롯된 고레에다 자신의 감정과 정서를, 영화형식적인 방법으로 관객에게 전달하려는 시도에 가깝다. 그러지 않고서는 <그럼에도 불구하고...>의 야마누치가 느꼈던 새로운 일본 사회에 대한 씩씩함과 <그 남자 없는 8월>의 히라타에 대해

2) Gerow, A. & T. Junko, Koreeda Hirokazu, <http://www.yidff.jp/docbox/13/docbox13-1-e.html>, 2012년 4월 5일.

느꼈던 작가의 감정은 관객에게 전달되지 않았을 것이다. 고레에다는 현실로부터 비롯된 감정을 현실에 가깝게 전달하는 것이야말로 진실을 이야기하는 것이며, 그러기 위해서는 작가의 개입이 필요하다, 라고 말하고 있다.

IV. 고레에다 히로카즈의 <걸어도 걸어도> 분석

<걸어도 걸어도>는 감독의 자전적인 경험으로부터 영감을 얻은 그의 6번째 극영화이다. 자전적인 경험이긴 하지만 실제 일어났던 사건과 실제 인물들을 영화의 주요한 소재로 사용하기 보다는 자전적인 경험으로부터 비롯된 가족에 대한 ‘감정’이 주요한 영감의 원천으로 작용한다. 실제 일어난 사건을 계기로 그와 연관된 다른 인물의 삶과 그들이 속한 세계를 들여다보는 <그럼에도 불구하고...>처럼, 실제 인물을 자신의 주관적인 감정으로 묘사하는 <그 남자 없는 8월> 처럼, <걸어도 걸어도>는 그의 다큐멘터리에서처럼 실제 사건이나 인물의 설득력 있는 스토리 또는 플롯에 대한 관심보다는 그 과정 중에 발생한 인물들의 감정과 그것이 표출되는 방식에 초점을 맞춘다. 그것이 중요한 이유는 실제로 느끼는 감정과 그것이 표출되는 방식 사이의 차이가 ‘가족’이라는 제도에 대해서, 가족이라는 제도가 만들어내는 ‘감정’에 대해서 보다 사실적으로 말할 수 있기 때문이다. 보다 구체적으로 이 영화를 보고 우리가 느끼는 감정은 감독이 인터뷰에서 밝혔듯이, ‘후회’ 또는 ‘안타까움’의 감정이다. 그것은 사실 주인공이 현재의 사건을 경험하면서 느끼는 감정이라기보다는, 사건이 일어났을 당시에는 분명히 느끼지 못했지만 시간이 지난 뒤에 그때를 회상하면서 느끼는 ‘미래’의 감정이다. 관객은 영화상에서 현재 일어나는 사건을 통해서 등장인물들의 현재 감정을 자세히 들여다 볼 기회를 얻지만 궁극적으로 관객이 느끼는 것은 그 사건을 미래의 어느 시점에서 되돌아 볼 때 느낄 수 있는 회상의 감정이다. 평론가들이 그의 영화를 ‘기억’ ‘죽

음'에 관한 영화로 평가하는 것은, '기억' '죽음'이라는 영화의 소재 때문이기도 있지만 무엇보다 그의 영화가 만들어내는 감정의 시제와 관련이 있는 듯하다. 이미 돌아가신 부모님을 생각할 때면 느끼게 되는 후회의 감정을, 어떻게 부모님이 살아있을 때의 에피소드를 통해서 감독이 전달하는지 <걸어도 걸어도>의 내러티브와 영화적 장치의 대한 분석을 통해 살펴보도록 하겠다.

1. 내러티브-시간의 흐름

<걸어도 걸어도>는 만 하루 동안 일본의 어느 가족에게 일어나는 일을 다루고 있다. 어머니 아버지가 살고 있는 고향집에 방문한 자식들과 그들의 자녀들의 이야기를 그들이 고향집에 머무는 만 하루 동안 다루고 있다. 영화의 첫 장면은 점심 식사를 준비하고 있는 딸과 어머니의 음식에 대한 수다로 시작한다. 요리 비법을 가르쳐주고 싶어 하는 어머니에게 딸은 필요 없다고 거절한다. 자기 가족들은 세세한 맛의 차이를 못 느끼기 때문에 배울 필요가 없다는 것이다. 음식에 관한 모녀 지간의 사소한 대화와 사실적인 설정은, 딸이 과거에 어떤 인물이었는지, 의사인 아버지가 얼마나 자신의 직업에 대해서 자부심이 많은 인물인지, 그리고 지금 오는 중인 막내아들이 무슨 일을 하는지 등 등장인물들에 관한 대화로 발전한다. 어머니와 딸의 수다가 이어지는 동안, 그들이 이야기하고 있는 아버지의 장면과 아들 내외의 장면이 각각 교차하고, 관객은 등장인물들을 이해하기 위해 필요한 사전 정보를 얻게 된다. 관객은 아들이 전남편의 애가 있는 여자와 결혼을 했으며, 아버지와 그리 좋은 사이가 아니며, 그래서 집에 오는 것을 불편해한다는 것을 알 수 있다. 그리고 무엇보다 아직 등장하지 않은 장남에 대한 언급이 어머니와 아들의 입에서 반복되기 때문에 장남이 이 집안에서 꽤 중요한 인물이라는 것을 알 수 있다. 영화는 장남의 존재를 계속해서 부각시키는 방법으로 일종의 미스테리를 만들어낸다. 관객은 장남에 대해서 더 알

고 싶어진다. 그러나 실시간에 가까운 교차 편집을 통한 인물들의 묘사와 딸과 어머니의 수다는 장남의 존재에 대한 궁금증을 만들어내면서도 그것이 제시되는 영화의 호흡 즉 시간의 흐름 자체를 의식하게 한다. 간단한 미스테리를 만들어내고 그것을 사실적인 시간의 묘사를 통해 지체시키는 방식으로 관객이 시간의 흐름을 따라서 영화를 인식하도록 한다. 결국 가족이 점심 때 먹을 ‘회’를 배달한 동네 횡집 남자를 통해 오늘이 ‘죽은’ 장남의 기일이고 그것 때문에 가족이 모두 모였다는 것을 알게 된다. 점심식사를 마친 후 자리에 그대로 앉아서 나누는 가족의 대화를 통해, 죽은 장남의 아내가 재혼을 했으며 시부모와의 왕래를 끊었다는 사실을 알게 된다. 자식이 없었기 때문에 재혼도 가능했다는 아버지의 말이 막내의 부인의 처지를 빗대서 하는 말 같이 들려 놀란 가족들은 막내와 아버지만 남겨 놓은 채 황급히 자리를 뜬다. 아버지와 아들의 사이가 좋지 않으며, 아버지의 사려깊지 못한 실언이 바로 아들이 걱정하던 그런 종류의 것이기 때문에 관객은 둘 사이의 긴장의 국면을 기대한다. 하지만 감독은 지금까지진 제공된 정보를 바탕으로 갈등의 드라마를 심화시키는 대신에 그것의 일상성을 강조한다. 오히려 의도적인 슛 구성을 통해서 감정의 드라마를 기대하는 관객을 의식적으로 배신한다.

몇 분이나 지속되는 슛으로 가족의 담소를 보여주다가 아버지가 막내의 아내에 대해 실언을 한 순간에 반대 방향으로 커팅이 일어났기 때문에, 그리고 둘 만 남겨둔 채 나머지 가족들이 자리를 뜨기 때문에, 관객은 둘 사이의 갈등이 이전 보다는 심화되기를 기대한다. 그것이 수면위로 본격적으로 떠오르지는 않더라도 적어도 이전과는 다른 어떤 변화를 기대한다. 그러나 막내는 아무 말도 하지 못하고, 어색해진 아버지는 아들의 직업에 대해서 물어본다. 결국 아무 일도 일어나지 않는다. 더구나 배경으로 보이는 아이들의 소음을 강조함으로써 감독은 두 인물의 긴장을 완화시키고 이 순간을 다른 순간들보다 더 극적이지도 않고 덜 극적이지도 않은 평범하고 일상적인 순간으로 만들어 버린다. 부자 시간의 어색한 대화에 이어지는, 할아버지의 호통으로 집 밖으로

몰려 나간 아이들이 우연히 발견한 형형색색의 꽃을 손으로 만지는 장면은, 그러한 일상의 순간들을 아련한 추억의 장면과 병치시킴으로써, 그 장면을 오히려 기억 또는 회상의 느낌으로 마무리한다. 아이들의 손과 꽃 그리고 음악으로 첫 번째 단락이 끝날 때 썸 관객은 이 영화가 시간의 흐름을 따라서 커다란 극적인 변화 없이 가족들 간의 관계의 역학을 보여주고, 정해진 시간이 되면 끝날 것이라는 것을 알게 된다. 주인공의 욕망이 이야기를 끌고 나가는 것이 아니라 가족들의 식사로 구체화되는 시간의 흐름이 이야기를 끌고 나가는 원동력이 된다.

2. 내러티브-기억

어떤 사건도 없고 아무것도 변하지 않는다. 인물들은 성장하지 않고 큰 변화도 없다. 그런데 그것을 지켜보는 것이 지루하지 않은 이유는, 그러한 평범한 날에 당신은 과거에 일었던 일의 결과를 볼 수도 있고, 미래에 일어날 일의 전조를 볼 수도 있다. 나는 그게 일상인 것 같다.³⁾

극적인 사건 없이 시간의 흐름을 따라 이야기가 진행되는 대신에 감독은 등장인물들의 내면의 목소리에 주목한다. 하지만 <걸어도 걸어도>에 등장하는 인물들은 자신의 감정을 밖으로 발산하는 인물들이 아니다. 겉으로 보이는 일상은 한없이 평온해 보인다. 그래서 감독은 집 안 곳곳에 존재하는 사물들과 공간을 통해서 그들의 내면을 들여다본다.

진료실은 아버지를 상징하는 공간이다. 누구나 자유롭게 드나드는 어머니의 공간인 부엌과 달리 아버지의 진료실은 고립되어 있다. 죽은 장남을 제외한 다른 가족들에게 살갑게 대하지 않는 아버지의 성격을 드러내듯이 다른 공간으로부터 분리되어 있다. 그래서 가족들은 그 공간이 필요 없다고 생각한다. 둘째 딸과 사

3) Reichert, J., An interview with Hirokazu Kore-eda, http://www.reverseshot.com/article/interview_hirokazu_koreeda, 2012년 4월 20일.

위는 진료실을 부수고 자신들을 위한 공간으로 만들어 고향에 돌아와 살기를 원한다. 그런 아버지를 고립으로부터 불러내는 것은 옥수수튀김이다. 진료실에서 혼자 소일하던 아버지를 부엌으로 이끄는 것은 옥수수튀김 만드는 소리이다. 부엌으로 나와 옥수수튀김을 슬그머니 집어 먹으며 아버지는 장남에 대한 좋은 기억을 얘기한다. 아버지는 죽은 장남에 대한 애뜻함을 드러낸다. 얼마 후 막내는 아버지 기억의 주인공이 사실은 형이 아니라 자신이라고 주장한다. 아버지는 그게 뭐 중요하냐고 무안해하며 화를 낸다. 그전까지 관객은 막내가 자신처럼 의사가 되지 않았기 때문에 아버지와 아들의 사이가 멀어졌다고 믿는다. 그러나 이 장면을 통해 관객은 큰 형을 편애했던 아버지에 대한 막내의 반항심을 알게 된다. 아마도 그것이 그의 인생의 결정들에 많은 영향을 줬을 것이다. 그래서 늦은 밤 아직도 옛날 모습 그대로 남아있는 자신의 방에 들어가, 어렸을 때 그렸던 찢어진 그림을 테입으로 붙이는 아들의 모습은, 관객에게 많은 것을 생각하게 한다. 망가진 그림을 복원하는 자신의 직업이 돈 별이가 괜찮다고 가족들에게 거짓말을 했지만 사실은 실직 상태인 아들이 자신이 어렸을 때 그렸던 그림, 아버지와 두 아들이 모두 의사 가운을 입고 있는 그림을, 테입으로 복원하고 있는 장면은, 그때로부터 이 가족이 시간적으로나 정서적으로 얼마나 멀리 떨어져 있는가에 관한 상징이기도 하지만 아들의 아버지에 대한 복잡한 애증을 암시하기도 한다. 그래서 마지막에 아버지와 아들 그리고 손자가 경사진 육교를 건너 바다 쪽으로 넘어가서 대화를 나누는 장면은 표현적인 담담함을 넘어 정서적인 씩씩함을 전달한다. 영화의 시작 부분에서 산책 나온 아버지는 바다 쪽을 바라만 볼 뿐 육교를 건너지 못한다. 지팡이에 의지해서 육교를 건너기에는 아버지의 힘이 부치기 때문이다. 그런데 마지막에 아버지는 가쁜 숨을 내쉬며 기어코 아들과 함께 육교를 넘는다. 아들에게 자신의 나약한 모습을 보여주기도 싫지만 아들과 함께 하는 시간이 중요했기 때문일 것이다. 물론 아들은 그 사실을 알지 못한다. 아니 아들이 그 사실을 알지 못한다고 아버지는 생각한다. 하지만 이미 아들

은 아버지가 얼마나 늙어버렸는지 이웃 집 부인이 쓰러졌을 때 당황하는 아버지의 모습에서, 화장실에 새로 설치한 손잡이에서 발견한다. 그러한 발견이 오랜 시간 축적된 아버지와 아들의 역사에 어떤 전환점을 제공해 주기에는 하루는 너무 짧은 시간임이 분명하다. 하지만 아버지와 아들의 마음을 어렴풋이나마 모두 알고 있고 그래서 화해의 장면을 기대하는 관객에게 평소와 다름없는 어색한 둘의 대화는 안타까운 생각마저 들게 한다. 하지만 여전히 아무 일도 일어나지 않고 아들 내외는 동경으로 돌아온다. 심지어 부모 자식이라는 생물학적인 관계 자체가 서로를 이해하기에는 항상 너무 짧은 시간일지도 모른다고 강조하듯이 아들은 내레이션에서 그들 간에는 그 이후로도 별다른 일이 없었고 3년 뒤에 아버지와 어머니가 돌아가셨다는 것을 덧붙인다.

감독은 옥수수튀김, 육교, 그림 같은 사물을 이용하여 아들과 아버지의 내면을 들여다본다. 오래된 레코드판과 나비를 통해서 어머니의 속마음을 보여주기도 한다. 그것들이 그런 기회를 제공하는 것은, 사물들이 인물들과 정서적으로 연결되어 있기 때문이다. 사물들은 인물들에게 기억을 떠올리게 하고 그 기억에 반응하는 인물들의 은밀한 행동을 통해서 인물들 간의 극적인 갈등 없이도 관객은 인물들의 속마음을 들여다 볼 수 있게 되는 것이다. 그들의 속마음은 발설되지 않고 견고한 일상의 흐름은 변함없이 지속되지만 표면적인 평온함의 깊숙한 밑바닥에 존재하는 가족 구성들의 애증과 혼란을 지켜볼 수 있게 되는 것이다. 그리고 감독은 막내의 새 아들의 일화를 통해서 마음속의 애증과 혼란에도 불구하고 가족이 가족으로서 유지되는 이유를 설명한다. 막내의 아내가 아들에게 너의 반은 이미 죽은 아버지이고, 이제부터는 새 아버지가 너에게 들어갈 것이라고 말한다. 그 말을 들은 아들은 밤에 혼자 나가 죽은 아버지에게 자신의 얘기를 한다. 영화의 시작부분에서 죽은 토끼에게 편지를 쓰라는 새아버지의 말에 아무도 읽지 않는데 왜 쓰냐고 반문하던 아이가 변한 것이다. 그것은 아마 할머니가 장남의 묘에 가서 죽은 아들에게 혼잣말을 중얼거리는 것을 봤기 때문일 것이다. 아이도 할머니처럼

죽은 아버지에게 말을 한다. 결국 한 가족이 된다는 것은 공유할 기억을 만들어 가는 과정이며, 그 과정을 통해 우리는 자신의 정체성을 형성해 나간다고 감독은 얘기한다. 그렇게 가족은 공유된 기억을 통해 나 자신의 일부가 되기 때문에 나에게 가족은 거부할 수 없는 그 무엇이 된다는 것이다. 그리고 이러한 가족에 대한 감독의 정의는 공간의 반복을 통해서 다시 강조된다. 영화의 중반부에 막내의 가족과 어머니가 장남의 묘에 성묘를 간다. 할머니가 죽은 장남에게 말을 거는 것을 막내의 새 아들이 지켜보는 그 장면이다. 성묘를 마치고 돌아오는 길에 막내와 어머니, 그의 아내와 아들이 짝을 이뤄 서로 이야기를 나누며 언덕길을 내려온다. 그 장면과 똑같은 앵글의 화면이 마지막에 반복된다. 이번에는 죽은 어머니와 아버지의 묘에 막내 가족이 성묘를 하고 내려오는 길이다. 가족 중에는 딸이 한명 더 생겼다. 막내는 딸에게 어머니가 자신에게 했던 말을 똑같이 반복한다. 만나 보지도 못한 할머니의 얘기가 아버지의 기억을 통해서 딸에게 전달되는 순간이다. 가족은 이렇게 의식하지 못하는 순간에도 나의 일부분이 된다는 것을 감독은 공간과 대사의 반복을 통해서 강조하고 있다.

<걸어도 걸어도>는 직접적인 설명이나 극적인 드라마를 통해서 이야기를 풀어나가지 않는다. 관객은 인물과 연관된 사물과 공간의 의미를 유추하고 해석하는 과정을 통해 인물의 속마음을 들여다보고 감독이 말하고자 하는 주제에 도달하게 된다. 그 유추와 해석의 과정은 영화가 표면적으로 제시하는 미래로 향하는 시간의 흐름에 역행하는 ‘기억’ 하는 과정이다. 여기서 기억한다는 것은 단순히 파편화된 과거의 어느 순간을 현재를 위해서 불러오는 것이 아니다. 그것은 가족의 역사 전체를 불러내오는 과정이며 동시에 관객 자신의 경험을 불러오는 과정이기도 한다. 등장인물들이 사물과 공간의 기억을 통해 가족의 역사를 되돌아보듯이, 관객도 영화를 보는 동안 ‘기억’을 통해 흩어져 있는 사물과 공간과 사건들을 연결시키고 의미를 찾아내고 그래서 감독이 일상적인 표면 아래 숨겨놓은 가족에 대한 정의에 도달하게 된다.

감독은 기억의 도구로서 이 영화의 내러티브를 활용하고 있는 것이다.

V. 맺는 글

고레에다의 극영화의 내러티브 구조를 이해하기 위해서 그의 다큐멘터리가 중요한 것은 그가 다큐멘터리를 만드는 과정과 극영화의 구조가 닮아있기 때문이다. 이미 죽은 사람들의 내면을 보여주기 위해서 그들이 남긴 흔적/사물을 활용하는 <그림에도 불구하고...>, 공적으로 드러난 삶의 이면에 존재하는 주인공의 내밀한 목소리를 고레에다 자신의 목소리로 끄집어내는 <그 남자는 8월>에서 감독은, 접근 가능한 작은 단서들을 찾아내고, 그것들을 조합하고, 내러티브를 구성하는 방식으로, 스스로 말하지 못하는/않는 인물들과 그들을 둘러싼 현실을 다큐멘터리라는 내러티브로 재구성하고 복원한다. 이 과정은 마치 탐정이 흩어져 있는 단서들을 찾아내고, 가정하고, 연결시켜서 문제를 해결하는 추리소설의 구조와 닮아있다. 그래서 탐정의 역할을 하는 감독은 그의 다큐멘터리에서 빠지기 힘든 내용의 일부가 된다. 다큐멘터리에서처럼 감독은 그의 극영화에서 탐정의 역할을 한다. 하지만 극영화에서 그는 내러티브 구조와 영화적 장치를 활용해 관객이 대신 그 역할을 수행하도록 지시한다. 감독은 대사 뒤에, 씬들 뒤에, 카메라 뒤에 숨어서 관객에게 실마리를 찾을 것을 암시한다. 관객은 감독이 암시하는 실마리를 따라서 영화 안에 흩어져 있는 단서들을 찾아내고 연결하고 해석해야 한다. 동시에 그 과정은 관객이 주인공의 내면과 감정에 보다 가까이 다가갈 수 있는 계기가 된다. 표면적으로 매우 미니멀해 보이는 영화가 어느 순간 깊은 정서적 울림을 만들어 내는 그의 영화들의 반복되는 특징은 그의 이러한 내러티브의 활용과 관련이 깊다. 직접적으로 이야기되지 않는 인물의 내면을 관객이 유추와 해석의 과정을 통해 어느 순간 알게 되었을 때, 인물들의 일상적인 행위는 눈에 보이는 것 이상의 깊은 울림을 만들어 낸다. 특히 고레에다가 그

의 영화에서 주로 다루는 인물들이 자신의 목소리를 스스로 내지 못하는 인물들 (<아무도 모른다>의 아이들, <걸어도 걸어도>의 가족들) 이기 때문에 정서적 효과는 배가 되기도 한다. 고레에다가 다큐멘터리에서 현실의 인물을 알게 되는 과정처럼, 관객은 영화를 보는 과정을 통해서 인물들을 점차로 알게 되고 그들과 감정을 공유하게 되고 어느 순간 그들이 직접 말하지 않아도 일상의 사소한 순간의 행동을 이해하게 되는 것이다. 그리고 고레에다의 영화가 만들어내는 ‘기억의 느낌’은 영화의 소재가 직접적으로 ‘기억’을 다루고 있기 때문이기도 하지만 이러한 과정, 전후의 단서들을 조합하고 의미를 찾아내고 기억에 의존하는 관객의 영화보기의 성격과 관련이 있다. 미래를 향해 투사된 주인공의 욕망을 따라서 현재의 이야기가 진행되는 고전적인 영화의 내러티브와 달리 고레에다의 영화에서 관객은 끊임없이 과거와 현재를(영화상의 전후) 넘나들고 기억하고 비교하는 방식으로 현재를 이해해야 한다. 공간과 사물을 매개로 이뤄지는 이러한 영화보기는 관객이 현재의 장면을 과거와 연결시켜 이해하도록 유도하고 ‘미래의 목표’ 대신에 ‘기억의 느낌’을 강화한다. 이런 맥락에서 인물들 간의 갈등의 드라마를 통해 내러티브를 이끄는 대신에 자연스러운 시간의 흐름을 따르면서 비교적 많은 수의 인물을 다루는 고레에다 영화의 내러티브 전개는 필연적으로 보인다. 왜냐하면 전형적인 목표-성취의 내러티브 구조의 경우 영화의 후반부로 갈수록 처음 설정했던 목표의 성취여부와 그에 따른 주인공의 감정의 고조에 관객의 관심이 집중되기 때문에, 그것에서 벗어난 ‘사소한’ 과거의 사물과 공간과 인물의 감정을 다시 떠올리고 현재의 의미를 찾도록 관객에게 요구하는 것이 힘들어지기 때문이다. 자연스러운 시간의 흐름을 따르는 고레에다의 영화는 그래서 점점 고조되는 ‘감정의 드라마’로부터 벗어나 비교적 자유롭게 다양한 인물들의 이야기를 표현할 수 있는 여지를 만든다. 그의 영화가 인물들의 섬세한 감정을 다루고 있음에도 불구하고 주인공만의 감정의 드라마가 아니라 그들이 속한 사회를 함께 들여다 볼 수 있는 기회를 제공하는 것도 이런

내러티브의 결과이다.

다큐멘터리에서는 다루려는 대상에 대한 접근이 극영화에 비해서 훨씬 제한적이다. 그들이 직접 말을 할 수 없는 경우도 있고, 주제를 드러낼 수 있는 분명한 갈등의 드라마가 존재하지도 않는다. 고레에다는 다큐멘터리에서 그러한 제약을 극복하기 위해서 스스로 탐정이 되어 흩어져 있는 작은 단서들을 활용해 대상과 주제의 실체에 접근하고 그것을 자신의 개입을 통해 정서적으로 전달하려고 했다. 그가 극영화를 만들기 시작한 이후로도 이러한 대상에 접근하는 방식은 극영화적인 변형을 통해 그대로 남아있다. 고레에다는 현실을 다루기 때문에 제한적인 다큐멘터리의 방식을 그럴 필요가 없는 극영화에서도 그대로 사용하고 있는 것이다.

참고문헌

- Bordwell, D., *The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies*, The Univ. of California Press, 2006.
- Bruzzi, S., *New Documentary*, Routledge, 2000.
- Rothman, W., *Three documentary filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch* (Suny Series, Horizons of Cinema), SUNY Press, 2009.
- Gerow, A. & T. Junko, Koreeda Hirokazu, <http://www.yidff.jp/docbox/13/box13-1-e.html>, 2012년 4월 5일.
- Reichert, J., *An interview with Hirokazu Kore-eda*, http://www.reverseshot.com/article/interview_hirokazu_koreeda, 2012년 4월 20일.
- <걸어도 걸어도> (歩いても 歩いても, 2008).
- <그럼에도 불구하고...> (しかし..., 1991).
- <그 남자없는 8월> (彼のいない八月が, 1994).

ABSTRACT

Real Life Emotions in Koreeda Hirokazu's Still Walking

Min, Hwan-ki · Nam, Yeon-Kyoung

An innovative narrative film-making always came out of conflict and negotiation between reality and film form. A lesson we learn from their film-making is a certain reality is no more possible to be dealt with by conventional narrative. A dialectic between a real life and a representation drives a certain film-makers to make films.

Kore-eda Hirokazu is internationally known as developing his own method of meshing of so-called real life and the artifice of film. As He began his career as a documentary film-maker, made several documentaries for TV and then turned to his feature film-making, documentary film-making defines the basic stance in all of his film-making.

He in particular emphasized that he considered the fundamental ethical standpoint of documentary to be filming from the standpoint that one does not - or cannot - know the person one is filming. And therefore even in his fiction films he avoids subjective cinematic structures that offer easy access to the internal states of his characters. He makes his audience observe the internal states of his characters from the outside with his narrative strategy.

This article will analyse two documentary films of Koreeda Hirokazu in such a way that his documentaries meshes a real life and the artifice of film and then explores such a fiction film like <Still Walking> that changes its documentary methods into narrative strategy for the same effect on the audience.

Key Word: Koreeda Hirokazu, Still Walking, Documentary, narrative, Emotion

민환기

중앙대학교 공연영상학부 교수

(156-756)서울특별시 동작구 흑석동 221번지 중앙대학교 공연영상학부

Tel : 010-8848-6089

ozumin@daum.net

남연경

중앙대학교 첨단영상대학원 중앙대학교 영상제작학과 수료

(156-756)서울특별시 동작구 흑석동 221번지 첨단영상대학원

Tel : 011-9984-1435

lameon@daum.net