

http://dx.doi.org/10.17703/JCCT.2019.5.3.185

JCCT 2018-8-24

‘일제 강점기 영화’의 역사와 저항의 재현 - <암살>과 <동주>를 중심으로

Representation of History and Resistance

- Focused on <Assassination> and <Dongju: The Portrait of a Poet>

권은선*

Eunsun Kwon*

요약 역사적으로 식민지 시기의 재현은 당대의 정책이나 정치적 상황에 긴밀하게 반응해 왔다. ‘만주웨스턴’의 계보를 잇는 한국형 블록버스터 <암살>은 일본군과 광복군, 선과 악, 정체성의 혼란 등 이 장르의 서사적 전형성을 화려한 액션과 스펙터클로 업그레이드 시키면서, 안전한 민족주의 프레임에 채택한다. 반면, 저항시인과 민족투사의 우정을 다룬 <동주>는 예외의 익숙한 민족주의와 영웅주의에 기대지 않으면서, 시의 힘이 암시하는 정신성과 내면의 투쟁을 다룬다. <암살>이 철저한 장르의 법칙 내에서 법의 테두리를 벗어나는 무법의 상상적 저항이 주는 시각적, 감각적 쾌락을 제공한다면, <동주>는 어쩔 수 없이 식민제국의 법 제도 내에서 저항을 모색하다 법의 폭력에 쓰러져간 안타까운 청춘을 그리고 있다. 최근까지 지속되고 있는 일본과 한국의 정치적, 외교적, 경제적 갈등 등은 우선적으로 스크린 위에 민족주의라는 틀을 재소환 한다.

주요어 : 일제 강점기, 법, 동주, 암살, 민족주의

Abstract Historically, the representation of the colonial period has responded closely to the policies and political conditions of the time. The Korean blockbuster <Assassination>, which links the genealogy of Manchuria Western, adopts a safe nationalism frame, upgrading the genre's narrative typology to colorful action and spectacle, including the Japanese army, the Liberation Army, the good and evil, and the confusion of identity. On the other hand, <Dongju>, which deals with the friendship of the poet and the warrior, treats the mental and internal struggles implied by the power of poetry, without resorting to familiar nationalism and heroism. <Assassination> is a thorough genre of rules. If the visual and sensual pleasures of imaginative resilience beyond the bounds of the law are provided within the Rules, <Dongju: The Portrait of a Poet> inevitably seeks resistance within the colonial empire's legal system. Political, diplomatic, and economic conflicts between Japan and Korea, which have been continuing until recently, reaffirm the framework of nationalism on the screen.

Key words : Japanese colonial rule, law, Dongju: The portrait of a Poet, Assassination, nationalism

*정회원, 중부대학교 공연예술체육학부 연극영화학전공 조교수 Received: April 23, 2019 / Revised: May 18, 2019

접수일: 2019년 4월 23일, 수정완료일: 2019년 5월 18일 Accepted: June 27, 2019

게재확정일: 2019년 6월 27일

*Corresponding Author: eskwon@joongbu.ac.kr

** 본 논문은 2017년 10월 한국문화융합학회 추계 전국학술대회에서 Dept. of Theater & Film, Joongbu University, Korea 발표한 내용을 수정, 보완한 것이다.

I. 들어가는 말

2018년 대한민국 대법원의 일제강제징용 보상판결에 이은 일본의 대한 경제제재로 인하여, 2019년 현재 한국과 일본 간 외교적, 정치적, 경제적 갈등이 심화되고 있다. 양국 간 ‘무역 분쟁’에 일본제품 불매 운동이 거세게 일고 있다. 일본의 독도 영유권 주장과 역사교과서 왜곡 등의 오래된 분쟁에 더해서, 일본 정부에 대한 한국 시민사회의 분노는 2015년 12월 기습적으로 발표된 ‘한일 위안부 합의’에서 이미 한차례 절정을 이루었다. 역사적, 외교적, 정치적 사안에 일본 정부가 경제적 조치를 취함으로써 전과는 다른 양상, 즉 경제적인 것과 민족주의적인 것이 절합하는 ‘경제 민족주의’ 양상으로 진행되는 듯하다.

이때 그 기저를 이루는 것이 ‘정동’ (affect)인데, 민족주의라는 것은 본래적으로 하나의 준-이데올로기로서 ‘감정’을 접착제 삼아 다른 것들과 절합하는 경향성을 지니고 있다. 더불어 민족주의는 문화적 형식들 속에서 그 수사적 지지대를 발견하며 그것을 통해 표명되고 확산된다. 호미 바바(Homi Bhabha)는 “민족(국가)라는 합리성은 그에 앞선 거대한 문화적 체계들로부터 태어나는 것으로, 텍스트 전략, 은유적 치환, 하부텍스트, 비유적 전술 같은 내러티브 형태로 출현한다”[1]고 말한 바 있다.

한국에서 일제 강점기는, “매력적이지만 동시에 우리에게 굴욕적인 시대라는 이유로, 그리고 자칫하면 국민감정을 건드려 ‘친일 논란’에 빠질 수 있다는 이유 등으로 그동안 제작이 기피되어 왔다.”[2] 그럼에도 불구하고 2015년 <암살>이 1200만 명 이상의 관객을 동원한 이후, 2016년 <동주>, <덕혜옹주>와 <밀정>이 연이어 개봉하였다. 이러한 흐름은 2017년에도 이어져, 마치 <동주>의 컬러버전 거울상 같은 이준익 감독의 <박열>, 그리고 영화 텍스트 내외적으로 많은 논란을 일으킨 <군함도>가 개봉되었다. <덕혜옹주>를 둘러싸고는 역사왜곡 논란이 일기도 했고, 이중 불행하게도 <군함도>는 ‘친일논란’이 불거져 흥행에 타격을 빚기도 했다. 여기에 상호 맥락적으로 교차하는 영화들이 ‘한일 위안부 합의’ 직후 등장한 일본군 ‘위안부’ 영화들이다. 2016년 큰 담론적 파장을 일으켰던 <귀향>을 비롯하여 <눈길>(2017), <아이 캔스피크>(2017) 그리고 <허스토리>(2018)까지 연이어 개봉한 것이다. <귀향>과 <눈

길>이 플래시백 형태로 일제강점기를 재현하는 반면, 일본군 ‘위안부’ 피해자의 포스트-트라우마 기획인 <아이 캔스피크>와 <허스토리>는 일제강점기를 재현하진 않지만, 식민 상황의 기억과 증언의 목소리가 늘 그 재현의 표면 아래에서 동요하고 있다. 이 영화들은 현재의 일본군 ‘위안부’ 담론 구성과 상호 맥락적으로 겹쳐져 있다.[3]

동시대의 대표적인 한국 감독들이 이 시기에 천착하고 있는 이유는 무엇일까. 이 영화들에서 보여 지는 역사적 상상력의 내용은 무엇이며, 역사적 상상력을 그 곳으로 이끄는 동력은 과연 무엇일까. 대중 서사-이미지로서 극영화는 역사적 상상의 재구성을 통해 그 특유의 관객 동일화와 공감 형성 능력을 끌어냄으로써 특정한 역사적 사건에 대한 집단 기억 구성에 큰 힘을 발휘한다. ‘일제 강점기 식민 지배’와 그 유산의 문제, 그리고 그 실천적 극복은, 지금의 ‘한일 무역 분쟁’ 상황에서 보듯이, 현재 진행형의 문제다. 바로 그러한 이유로 식민 경험에 대한 기억과 서사화 그리고 그것을 통한 공동감각의 구성과 역사 쓰기 작업이 중요하다. 본 글은 이러한 질문들에 답하기 위한 일종의 비평적 시도로서, 2015년 이후 집중적으로 새롭게 등장한 일제 강점기 재현영화들이 역사와 저항의 형식을 둘러싸고 만들어내는 의미화의 어떤 경향을, 매우 대조적인 두 편의 영화 <암살>과 <동주>를 통해 밝혀 보고자 한다.

II. <암살>- 살부와 역사청산

<암살>(최동훈 감독)은 앞서 2008년 제작된 두 편의 영화, <좋은 놈, 나쁜 놈, 이상한 놈>과 <다짜마와 리악인>이 지옥행 급행열차를 타라>가 소환했던, 한국영화사의 선례를 따른다. ‘대륙물’, ‘만주물’, ‘대륙활극(大陸活劇)’, ‘대륙액션’ 혹은 ‘만주웨스턴’이라 불렀던 60년대의 영화들이 그것이다. 이 대륙활극은 주로 일제 강점기 광활한 만주 일대를 배경으로 무장 항일투쟁을 벌이는 남성들의 이야기를 다룬다. 독립군 군자금을 둘러싼 쟁탈과 음모의 플롯, 마초 남성들의 낭만적인 방랑, 고결한 희생, 의리의 감정, 이국적인 광활한 풍경을 배경으로 벌어지는 마상(馬上)의 추격전 스펙터클 등이 이 장르가 가져다주는 서사적, 시각적, 이데올로기적 쾌락의 원천이다. 냉전시기의 특정한 판타지 활극이라 할 만한 이 장르의 영화들은, 필연적으로 60년대 개발주의

적 근대 국가건설 당시 강력하게 추동됐던 민족주의를 배태하고 있다.

<암살>은 이 대륙활극의 원형에 비교적 충실한 2010년대 업그레이드 판본이다. 독립군과 일본군(친일파)의 대립, 선과 악의 이분법을 따르는 인물들의 전형성, 밀정과 암약이 횡횡하는 플롯 등을 골간으로 하는 이 대중적인 민족주의 서사 모델에 최동훈의 전매특허라 할 만한 케이퍼 무비caper movie의 모티브가 살짝 절합된다. <쉬리>이후 일련의 영화들을 통해 증명된 것처럼, '민족주의 서사와 블록버스터 시각 체제의 결합'은, 한국형 블록버스터라고 명명된 영화들이 대단위의 관객을 동원할 수 있는 가장 유효한 동력이었다. [4] 동시대 신자유주의 사회에서 천만관객 동원 영화들이 취하는 전략은 '민족주의적 감정'이나, 혹은 '1%의 부도덕과 부정의에 맞서는 99%의 분노의 에너지'를 영화적 서사 공간으로 전이 시키는 것이다. <암살>이 전자의 예라면 <베테랑>은 후자의 완벽한 성공사례라고 하겠다. 더군다나 일본 제국에 대한 투쟁과 승리라는 이야기 구조는, 그 재현 과정에서 수반되는 폭력과 액션의 스펙터클을 관객들이 안전하게 즐기게끔 해준다.

영화는 1930년대 만주, 상해, 항주의 이국적인 풍경과 경성의 미즈코시 백화점 등 남한의 근대적 원초경속에, '제국 일본의 주요인사 및 친일 자본가 암살'이라는 역사적 허구를 끼워 넣는다. 친일파 강인국과 독립군 염석진, 안옥윤 간의 대결이 극의 중심인데, 다양한 인물들이 등장하고 시종 얽히고설키는 복잡한 플롯의 전개 과정에서도 '절대 순수 악'으로서의 일본 제국주의자 및 친일파, 그리고 '절대 선'으로서의 독립군이라는 전형성은 순수하리만치 지켜진다. 예를 들어, 일본군 카와구치는 길에서 자신의 몸을 치고 갔다는 이유만으로 조선인 소녀를 거리에서 즉살하는 인물로, 그리고 친일파 강인국은 자신의 세속적 권력과 부의 축적을 위해서라면 부인과 딸을 죽이는 일도 서슴지 않는 인물로 재현된다. 그렇게 함으로써 민족주의 서사모델의 전형성을 확보한다.

독립군 대장 안옥윤과 경성의 신여성 미즈코. 이 쌍둥이와 강인국의 부너지간 설정은 이 영화에 흥미로운 지점들을 발생시킨다. 복수, 희생, 가족, 민족 등의 키워드를 선회하는 주제적 관습을 가진 대륙활극에서 흔히 가족 로맨스는 민족적 차원과 중첩되고 교차하면서 갈등을 만들어 낸다. 주인공은 주로 가족과 관련된 원한

으로 독립 운동에 투신하는데, 안옥윤의 경우는 그녀의 어머니(사실은 유모)가 간도학살 시에 살해되었기 때문이다. 가족이라는 사실을 모르는 채 혹은 한 쪽만 인지하고 있는 채로 가족 구성원끼리 총을 겨누는 설정은 이 장르의 오랜 관습이기도 하다. 더군다나 안옥윤은 쌍둥이기 때문에 쌍둥이 자매를 둘러싼 정체성의 오인이 극을 풀어가는 핵심적인 서사 장치이다.

'오인된 정체성'이라는 서사 모티브는 한국 근현대 역사의 민족적 트라우마가 투영되어 있는 것이다. 이 영화에서 염석진이 그러하듯, 친일파와 독립군은 언제든 전환 가능한 정체성이다. 민족주의자와 친일파 모두 조선인으로서, 그들은 언제든 오인될 가능성에 노출되어 있다. 이는 일본 제국주의에 의해 강요된 내선일치의 딜레마가 한국영화의 서사 내부로 투영된 것이다. 이러한 역사적 경험에서 유래한 모티브는 또한 한국전쟁 서사에서 동일하게 반복된다. 즉 내전 상황 하에서의 공산주의자와 자유주의자 간의 오인 가능성이 그것이다. 대중영화에서 변신, 쌍둥이, 혹은 성형수술 등의 서사 장치를 통해 반복되는 이와 같은 '정체성의 오인' 모티브에는 이처럼 한국 근현대사의 민족적 트라우마가 음화로서 존재하고 있다.

안옥윤의 오인된 정체성 및 가족 로맨스와 관련하여, 텍스트에 기입된 흥미로운 요소는 살부(殺父)라는 신화적 모티브와 역사청산 이슈다. 안옥윤은 첫 번째 암살 계획이 실패하게 되는 순간, 암살 대상자가 자신의 생부임을 깨닫게 된다. 혹은, 암살 현장에서 미즈코와의 시선 교환 때문에 암살에 실패한다. 유능한 저격수인 그녀가 교전 현장의 목표물 앞에서 멈칫하게 되는 것은 미즈코 그리고 아버지가 목표물로 들어오는 순간 마음이 잠시 동요했기 때문이다. 그러나 그녀가 품은 대의를 수행하려는 단단한 결의 자체에는 변화가 없다. 옥윤은 자신으로 오인되어 아버지 손에 죽은 미즈코로 가장(假裝)하여 아버지 강인국을 죽이기로 결심한다.

<암살>에서 가장 신비로운 인물이 하와이 피스톨이다. 만주웨스턴에 등장하던 비적이거나 마적의 업그레이드 판본 혹은 한국형 블록버스터 판본인 살인 청부업자 하와이 피스톨은, 서사적 기능이라는 측면에서 보자면 마스터키 같은 역할이다. 즉 플롯을 복잡하게 교란시키고 동시에 해결하는 역할을 떠맡은 인물이다. 그런데 하와이 피스톨은 과거 살부계(殺父契), 즉 일본 제국으로부터 귀족 작위를 받은 7명의 친일파의 아들들이

그 아버지들을 죽이기 위해 결성한 모임의 일원이었던 것으로 설정되어 있다.

살부라는 모티브는 필연적으로 세대 간의 문제를, 그리고 역사청산의 이슈를 영화적 공간에 도입한다. 이 영화가 역사성과 관련하여 가장 선명하게 제시하는 것은 무엇보다도 역사청산에 대한 이슈이다. 33년 경성에서의 암살이라는 허구의 사건을 서사의 중심에 두고 있음에도 불구하고, 이 영화를 시작하고 닫는 것은 1949년 열린 ‘반민특위’라는 역사적 사건이다. 이는 허구적 세계에 급작스럽게 실재를 투입시킨다. 드라마 내에서 염석진의 서사적 처벌은 지연된다. 만주활극의 일반적인 시간적 배경과 달리, <암살>은 해방 이후의 시간을 서사 공간 내로 끌어들이고 염석진을 반민특위 법정에서 세운다.

그럼으로써 대한민국 정부수립 이후 공적 제도 내에서 ‘과거의 부정적 요소를 깨끗이 씻어내지’ 못한 역사적 사실을 환기시킨다. 이 장면은 역사청산의 합법 경로인 반민특위가 친일파에게 ‘합법적으로’ 면죄부를 발부하는 공간이 되는 역설적 상황을 보여준다. 염석진이 반민특위에서 증거불충분으로 인한 공소 취하를 선고받고 나와 시장에서 미제 물품을 구입하는 모습을 보여주는 장면은, 해방 이후 미군정에 의한 신식민지로의 역사적 이행을 압축적으로 보여주고 있다.

그러나 염석진은, 반드시, 그가 저지른 악행에 대한 서사적 처벌을 받아야 한다. 16년이 지연된 임무는 안옥윤에 의해 수행된다. 실제의 특별법이 해내지 못한 진상규명과 과거극복은 법의 바깥에서, 폭력의 수단으로써, 영화 장르적 법칙으로써 가능하다. 실제의 법보다 장르의 법이 우선한다. 결국 하와이 피스톨이 강인국을 암살하고 안옥윤이 염석진을 암살함으로써 하와이 피스톨과 안옥윤은 진정으로 살부계 프로젝트를 완수한다.

사실, <암살>에서 가장 혁신적인 부분은 젠더와 관련하여 일 것이다. 대의를 위해 살부라는 신화적 행위를 수행하는 안옥윤이라는 여성 독립군의 재현은, 한국 영화사에서 전례를 찾기 쉽지 않다. 대륙활극은 무엇보다 항일 민족주의와 스펙터클 판타지, 그리고 초남성성이 결합된 문화적 구성물이다. 또한 그것은 냉전체제 후식민지 하층계급 남성의 상상계로서, 일본 지배에 대해 애국적 탈식민 임무를 수행하는 남성주체를 스크린 위로 소환함으로써 당시 주변부 남성주체를 재남성

화하고 국가 장치 속으로 통합시키는 사회적 기능을 수행하고 있었기 때문이다. 안옥윤이라는 여성 인물의 등장은 단순히 남성에서 여성으로의 주인공의 젠더 이동뿐만 아니라 지금 이 곳에서의 더 커다란 젠더 변동을 가리키고 있는 것이다.

III. <동주>- 법과 제도 내에서

제작비 180억과 5억, 칼라와 흑백. 비단 영화 <암살>과 <동주>를 가르는 차이가 이에 머무는 것만은 아니다. 제작비의 규모나 구현된 색의 차이만큼이나 두 영화가 다루는 세계, 그리고 그 세계를 관통하는 감정의 흐름은 대척적인 지점에 놓여 있다. <암살>이 만주웨스턴, 혹은 대륙활극이라는 선례를 가지고 있듯이, 시인 윤동주의 삶을 그린 <동주>의 선례를 한국영화사에서 찾자면 아마도 해방 직후 쏟아진 ‘광복영화’ 그리고 1950년대 말에서 60년대 초까지 집중적으로 만들어진 독립투사들의 ‘전기영화’를 들 수 있을 것이다. 그러나 <동주>는 그러한 영화들이 매몰되어 있는 과도하고 그 자체로 목적적인 민족주의 프레임과 상투화된 영웅담에서 벗겨나 있다. 영화는 흑백 화면의 조형적 아름다움 속에 불행한 시기를 살다간 한 젊은 청년에 대해서, 그리고 시인의 부끄러움에 대해서 담백한 어조로 이야기 한다.

<동주>는 일제 강점기의 월경(越境)의 지도를 보여준다는 측면에서 흥미로운 영화다. 일제 강점기에 조선인에게 월경에 대한 상상 및 실제 이주 경로는 크게 두 가지였다. 두만강을 건너기와 현해탄을 건너기. 즉 만주로의 이주와 일본으로의 이주다. <암살>이 두만강 너머 대륙과 경성을 오가고 있는 반면, <동주>는 두만강 너머 북간도에서 다시 현해탄을 건너 인물들을 등장시킨다. 공간적으로 보자면, <동주>는 간도의 용정, 경성, 교토, 도쿄 그리고 후쿠오카를 횡단한다. 무엇보다 <동주>는 대륙물, 만주웨스턴 등 지배적인 대중문화 형식에서 항일투쟁의 장소로만 의미화되었던 만주의 이미지를 새롭게 구성해내고 있다는 측면에서 의미가 있다.

지금까지 한국영화공간에서 만주 이미지는 독립군으로 대변되는 항일 무장 세력의 저항 공간으로 그 의미가 독점되어 왔다. 이는 만주 근대사의 단순화로서 실제

근대 만주를 구성하는 이질적 시간대와 민족의 단층들을 무시하고, 개만 조선인들의 다중 다기한 이주의 역사를 가리는 기능을 해왔다. 즉 만주는 조선인 항일 투사와 일본군 양자만이 대결하는 세계로, 항일 영웅들과 협객들이 나타나는 신화의 땅이 되었던 것이다. 한국영화사에서 만주재현은 그 자체로 이러한 망각과정의 표시였다. 이는 근대 만주의 기억이 오랫동안 남한의 국가 기억 관리에서 억제되었던 것에서 기인되었던 것이다. 한국전쟁과 분단, 중국의 공산화 등이 해방 당시 200만 명이 거주했던 만주에 대한 실제 기억의 상실을 초래했으며, 따라서 만주는 무엇이든 채워 놓을 수 있는 공백이 되었고, 전설의 땅, 항일 투쟁의 공간으로 낭만화되었던 것이다.[5] 만주는 실제 지형공간인 동시에 상상의 공간으로 작용했다.

그에 비해서 <동주>는 간도로 이주한 집성촌을 소박하지만 충실하게 재현해내고 있다. 이는 기존 만주 이미지의 교정으로서, 기존 역사 그리기의 한계를 넘어 숨겨졌던 이주의 역사의 단층을 보여준다는 측면에서 그 의미가 있다. 동주가 유년기와 청년기를 보낸 용정의 명동촌은 <암살>의 안옥윤이 어머니를 잃은 간도침면 시 일본군에 의해 공격을 받았던 곳이기도 하다.

한편 <암살>에서 제국주의에 대한 저항의 원칙이 무장과 무력이라면 <동주>에서의 그것은 언어와 정신성이다. 다시 말해 <암살>이 다루는 항일의 방법이 법과 제도 바깥에서 이루어지는 무법Outlaw의 투쟁이라면, <동주>에서 동주와 몽규가 투쟁한 방식은 법과 제도 내에서 가능한, 혹은 교란하는 투쟁 방법의 모색인 것이다. 동주는 문학, 시를 통한 소극적 저항을, 그리고 몽규는 징집령을 이용, 제국주의의 군 내부로 침투해서 그 조직들을 균열시키고 내파할 방법을 모색한다. 몽규는 이전에 두 차례 임시정부 광복군 활동에 참여했으나 일종의 회의감을 안은 채 다시 돌아온다. 어쩌면 동주와 몽규가 히라누마 도주와 소무라 무게이라는 일본 이름으로, 제국의 대학생으로, 이러한 법과 제도 안에서의 투쟁 방법을 선택한 순간, 그들의 운명은 법의 폭력에 나포될 처지가 되었을지도 모른다.

영화 <동주>에서 가장 흥미로운 것은, 바로 이 영화가 이러한 법의 의미에 대해 질문하고 있다는 점이다. 기존의 독립투사를 다룬 서사 영화가 고행의 신체, 즉 고문 등의 물리적 폭력이 가해지고 새겨지는 신체의 스펙터클과, 그에 동반하는 격정적 감정을 강조했던 반면, <동

주>에서 극의 절정을 이루는 부분은 바로 일본 고등형사와 동주, 몽규 간에 펼쳐지는 논쟁이다. 팽팽한 긴장감이 오고가는 이 장면은 정교한 프레이밍과 교차 편집으로 구성되어 있다. 동주와 몽규가 생체 실험을 당했다는 암시가 주어지지만, 영화는 그에 관해서는 최소한의 부차적인 관심만을 표명할 뿐이다.

일본 고등형사는 동주와 몽규에게 허위 진술서를 제시하며 서명을 강요한다. 이에 동주와 몽규는 굳이 “왜 이런 요식 행위를 하는가”라고 질문한다. 이에 고등형사는 “이것이 문명국의 합법적 절차”라고 항변한다. 이 순간 우리는 법의 폭력 앞에, 그리고 야만의 얼굴과 마주하게 된다. “동시에 야만의 역사이지 않은 문명의 역사는 없다”[6]는 발터 벤야민 Walter Benjamin의 말처럼, 야만은 문명 그 자체가 지닌 외설적인 밑면이다.

몽규가 진술서에 쓰인 대로 독립운동을 제대로 실행하지 못한 “자신이 한스럽다”며 서명하는 반면, 동주는 그러한 시대, 야만의 시대, 시를 쓸 수 없는 시대에 “시를 쓰고자 하고 시인이 되고자 한 자신이 부끄럽다”며 자백서를 찢어 버린다. 몽규와 달리 동주는 마지막 순간 그 행위를 통해 법의 폭력 앞에 저항한다. 이 순간 부끄러움이라는 감정, 수치라는 감정은 가장 순수한 저항의 수단이 된다.

IV. 나오는 말

50-60년대의 ‘만주웨스턴’의 계보를 잇는 한국형 블록버스터 <암살>은 만주와 상해, 그리고 경성을 오가며 일본군과 광복군, 선과 악, 정체성의 혼란 등이 장르의 서사적 진형성을 화려한 액션과 스펙터클로 업그레이드 시키면서, 안전한 민족주의 프레임을 채택한다. 반면, 저항시인과 민족투사의 우정을 다룬 <동주>는 예의 익숙한 민족주의와 영웅주의에 기대지 않으면서, 시의 힘이 암시하는 정신성과 내면의 투쟁을 다룬다. 법이라는 관점에서 보자면, <암살>이 철저한 장르의 법칙 Rules 내에서 법의 테두리를 벗어나는 무법의 상상적 저항이 주는 시각적, 감각적 쾌락을 제공한다면, <동주>는 어쩔 수 없이 식민제국의 법 제도 내에서 저항을 모색하다 법의 폭력에 쓰러져간 안타까운 청춘을 그리고 있다.

<동주>의 이준익 감독은 <동주>가 나온 바로 이듬 해 아나키스트였던 박열과 가네코 후미코를 그린 <박열>을 발표한다. 이 영화 역시 익숙한 민족주의 프레임에서 벗어나 있으며 한국영화사에서는 보기 드물게 아나키즘을 정면에서 다루고자 한다. 일제강점기 실존했던 저항적 시인이자 투사였던 청년 인물을 그리고 있다는 측면에서 “<동주>와 쌍둥이 같은 영화”라고 할 수 있는 <박열>은 법정드라마로서 문명국의 법, 일본 제국 천황제의 모순을 제시하고자 한다. <박열>의 박열과 가네코 후미코는 법정 안에서 법과 법의 권위를 조롱하는 방식으로 저항한다.

<암살>이 오늘날 천만 명 이상의 관객을 동원하며 대중들의 무의식과 교신하고 있는 지점은 바로 이와 관련되어 있다. 역사적으로 식민지 시기의 재현이 당대의 정책이나 정치적 상황에 긴밀하게 반응해 온 것처럼, 최근까지 지속되고 있는 독도 영유권 문제나 일본군 위안부 문제, 군국주의를 환기 시키는 일본의 우경화, 강제징용 보상을 둘러싼 갈등 등이 우선적으로 스크린 위에 민족주의라는 틀을 재소환하고 있는 것으로 볼 수 있다. 민족주의라는 것은 영화적 쾌락을 안전하게 즐기게끔 해주는 장치로서의 기능한다. 아울러 <암살>이 진정 호소하는 부분은, 이 영화가 강하게 지시하고 또한 호소하고 있는 무법의 시대, 법의 바깥, 혹은 무법성 그 자체가 내포한 해방의 감각인 것처럼 보인다.

법과 제도가 역사적 난제를 해결해줄 수 없다는 경험적 교훈, 최근 발생한 일련의 사회적 사태 속에서 법이 주권자인 국민의 편이 아니라는 인식, 법이 정의를 구현하지 못하고 있거나 보편적인 국민적 정서와 유리되어 있다는 의식과 무의식이, 주권을 빼앗긴 상태를 가정하고 법의 바깥에서 정의를 실현하는 상상적 해결책을 불러오고 있는 것이다. 카프카의 소설 <법 앞에서>에서 주인공 인물이 법의 문지기 앞에서 되뇌는 것처럼, “법은 모든 사람에게 그리고 언제나 접근 가능한 것이어야 하지 않는가.”[7] 그러나 끝내 법의 문지기는 그의 입장을 허가하지 않는다.

Seung-Ku trans. Humanitas Publishing Inc., 2011, p.12

- [3] Kwon, Eunsun, 「The Signification of Sisterhood and testimony in Japanese Military ‘Comfort Women’ Films」, 『The Journal of the Korea Contents Association』 Vol. 17, No.3, 2017, p.416
- [4] Kwon, Eunsun, 「A study on the relation of Nation, State, and Male Subjectivity in Korean Blockbuster <Berlin>」, 『Film Studies』, No. 56, 2013, p. 6
- [5] Han, Suk-Jung, 「The Manchurian Western and the Space of Nationalism」, 『Society and History』, No. 84, 2009, pp. 5-30.
- [6] Benjamin, Walter, Choi, Sung-Man, trans., 『On the Concept of History/ For Criticism of Violence/ Surrealism etc. Walter Benjamin 5』, Gil Publishing, 2008, p.327
- [7] Kafka, Frantz, Kim, Young-ok trans., 『In Front of Law』, 『The Stories That Odradek Tells Us』, Moonji Publishing, 1998, pp. 216-217

References

- [1] <http://www.hani.co.kr/arti/culture/movie/701454.html>, July 22, 2015
- [2] Bhabha, Homi, 『Nation and Narration』, Ryu,