

영화 <복수는 나의 것>(이마무라 쇼헤이, 1979)에서 나타난 연쇄살인범과 운명의 수수께끼적 착종관계¹⁾

연세대, 매체와예술연구소, 연구교수
남승석

초록

본 연구는 영화 <복수는 나의 것>(이마무라 쇼헤이, 1979)에 나타난 연쇄살인범의 운명과 성격의 수수께끼 같은 뒤얽힘, 즉 착종 관계를 고찰한다. 이는 <복수는 나의 것>에서 드러나는 일본 제국주의와 군국주의의 폭력과 광기를 예술 철학을 통해 분석하는 것이다. 본 연구의 분석 방법론으로는 벤야민과 아도르노의 『독일 비애극의 원천』과 「운명과 성격」에서 주요 영화미학적 개념을 도출하여, 영화 해석을 시도한다. 쇼펜하우어는 “예술은 세계가 다시 한번 출현한 것”이라고 언급하였다. 그 세계는 인간이 만든 세계이며 동시에 인간이 고통받는 세계이다. 이에 기반을 두고 본 연구는 세계사를 지배 권력에 의해 파편화된 삶을 살아가는 다수의 사람들이 부자유한 노동을 강요받으며 겪는 피, 눈물, 고통, 죽음의 역사로 간주한다. 본 연구의 연구 대상은 영화 <복수는 나의 것>이며, 이 작품은 1960년대 초반 일본의 연쇄살인범 니시구치 아키라(에노키즈 이와오)의 실화를 바탕으로 한다. 특히 사키 류조가 쓴 동명의 1975년 소설을 원작으로 제작되었다. 이마무라 쇼헤이 감독은 연쇄살인범에 관한 극영화를 하드보일드 스타일로 연출하며, 일본의 경제 성장 속에 은폐된 일본 군국주의와 국가 폭력의 본질을 민족지 영화와 변형된 다큐멘터리 스타일로 접근한다. 주인공의 냉혹한 살인 행위를 통해 감독은 일본의 전체주의적 본질을 탐색한다. 그리고 영화는 이처럼 극 중 에노키즈, 한 인물의 운명을 통해 역사적인 시기의 일본을 형상화하고 있으며, 본 연구는 이러한 형상화가 어떤 방식과 전략으로 이루어지는지 그리고 그것의 의미를 고찰하는 것이다. <복수는 나의 것>은 연쇄살인범의 운명과 그의 범죄 행위를 정교하게 재현함과 동시에 에노키즈라는 인물의 성격을 통해 미시적 시각에서의 역사적 사건을 아이러니하게 형상화하고 있다. 본 연구는 영화에서 개인과 사회, 기억과 역사의 접점이 국가주의적 폭력과 개인의 폭력에 대한 공식적 기록의 형태로 기술된다는 지점을 고찰한다. 영화적 장치인 자막, 내레이션, 플래시백을 통해 이러한 지점이 암시되며, 여기서 다시 고찰하는 지점은 개인과 사회, 기억과 역사의 불일치로 생성되는 이해할 수 없는 수수께끼 같은 세계이다.

1) 본 발제문은 본 연구는 문병호와 남승석의 공저자의 저서인 『벤야민-아도르노와 함께 보는 영화』(문병호, 남승석 지음, 갈무리, 344쪽)에서 책의 내용이며 요약이라고 할 수 있습니다.

1. 서론

본 연구는 영화 <복수는 나의 것>(이마무라 쇼헤이, 1979)에서 나타난 연쇄살인범과 운명의 수수께끼적 착종관계에 대한 고찰이다. 이는 다시 말해서 <복수는 나의 것>에서 나타난 일본 제국주의·군국주의의 폭력과 광기에 대한 알레고리를 예술 철학에 기반을 두고 고찰한다.

<복수는 나의 것>의 오프닝시퀀스는 연쇄살인범 에노키즈가 체포되어 경찰차에 실려 가는 장면으로 시작된다. 이 시점은 일본의 경제 성장의 상징인 도쿄올림픽이 열리던 해인 1964년 1월 초반이다. 취조실에서 에노키즈는 그동안의 행적에 대해 진술하면서 과거의 사건들을 하나씩 알려준다. 1945년 패망했던 일본은 1950년대 한국전쟁 그리고 1960년대 베트남전쟁을 기점으로 경제가 회복되고 이내 전성기를 구가하게 된다. 그리고 1964년 도쿄올림픽은 일본의 전쟁 극복의 상징이며 경제적인 호황을 상징한다. 모든 것을 극복한 거 같은 시점에 이마무라 쇼헤이 감독은 바로 이 시점에 연쇄살인범과 그의 운명과 일본 군국주의의 수수께끼적 착종관계를 영화적으로 형상화하고 있다.

연구방법론은 벤야민과 아도르노의 『독일 비애극의 원천』, 『운명과 성격』에서 주요한 영화미학적 개념들을 도출하여 새롭고 실험적인 영화해석을 시도한다. 쇼펜하우어는 “예술은 세계가 다시 한번 출현한 것”이라고 말했다. 그런데 그 세계는 벤야민이 『독일 비애극의 원천』에서 서술하듯이 세계를 만든 인간이 세계에 의해 고통 받는 세계다. 아도르노가 『미니마 모랄리아』에서 “슬픈 학문”이라는 말로 표현하듯 세계의 진행은 구원·화해와는 동떨어진 것이었다. 세계사는 부자유한 노동을 강제당하면서 지배 권력에 의해 파편화된 삶을 살아가는 다수의 사람들의 피, 눈물, 고통, 죽음의 역사이다.

연구대상은 영화 <복수는 나의 것>(1979)이며 이 작품은 1960년대 초반 일본의 연쇄 살인범 니시구치 아키라(에노키즈 이와오)의 실화를 바탕으로 한다. 특히 사키 류조가 쓴 동명의 1975년 소설을 원작으로 만들어졌다. 쇼헤이 감독은 연쇄 살인범에 관한 극영화를 하드 보일드 스타일에 기반을 두고 연출하였다. 그리고 일본의 경제 성장 속에서 은폐되고 있던 일본 군국주의와 국가 폭력의 본질에 민족지 영화와 세미 다큐터리의 스타일로 접근한다. 주인공의 냉혹한 살인 행위를 통해 감독은 일본의 전체주의적 본질을 탐색한다.

논의를 구체적으로 전개하기 전에 주요 개념을 살펴보고 연구 문제를 구체화해보자.

우선 ‘대동아공영권’ 개념을 비판적으로 살펴보자. 대동아공영권 개념은 본질적으로는 군국주의에 저항하다가 옥중에서 세상을 마감한 철학자 미키 기요시(三木 清)의 개념이다. 제국주의 지배로부터 번영과 평화, 자유를 누릴 아시아 국가들의 공영을 찾기 위해 새 국제 질서를 만드는 것이었다.²⁾ 하지만 군국주의에 반대하던 철학자 미키 기요시의 이러한 개념을 일본 총리 고노에 후미마로(近衛文麿) 등이 동아시아 침략의 주요한 정치철학적 개념으로 사용하게 된다. 동아시아공동체의 기원이라 할 수 있는 1938년 ‘동아협동체’ 역시 그러한 열망을 담은 개념이었다. 미키 기요시 등의 쇼와연구회가 고안한 이 개념은 아시아 사회가 공유하는 공통

2) 손열. (2017). 지역질서로서 공동체 개념의 등장: 동아협동체론의 성립, 전파와 식민지 유통, 동아연구 제36권 1호(통권 72집) pp.1-31.

분모에 기반을 두고 지역을 하나로 엮는 개념으로 창조되었다. 그 배경에는 서구 중심의 세계 질서 혹은 서양근대 문명에 대한 저항의 의미가 자리하고 있었다(손열, 2017). 일본 군국주의자들은 쇼와 연구회의 이 개념을 중일전쟁 발발을 기점으로 대동아공영권의 개념을 변용하여 1938년 12월 22일 동북아시아에 한정해 제창한 동아 신질서라는 지리적으로 더 좁은 범위에 대한 개념으로 발전시킨다. 이후 만주국 건국과 일본의 국제기구 탈퇴 등이 이어지면서 이 개념은 제국주의 프로파간다로 다음과 같이 변모하게 된다. “서구의 식민주의와 지배에서 벗어나 번영과 평화를 공유하는 아시아 국가들을 위해 ‘공동번영’을 추구하는 새로운 국제질서를 확립하라” 그리고 1940년에 일본, 만주국, 중국과 동남아시아의 일부를 아우르는 대동아를 건설하기 위해 대동아공영권을 정치, 문화, 행정의 정당성을 구축하는 방향으로 사용된다.

이러한 맥락에서 본 연구는 연쇄살인범과 운명의 수수께끼적 착종관계를 논의하기 위한 문제 제기는 다음과 같다.

- 주인공 에노키즈의 원인과 동기를 알 수 없는 연쇄살인 행위들은 어떻게 해석이 가능한가?
- 그는 왜 잔혹하고 충격적인 살인 행위들을 그와는 아무런 이해관계가 없는 무력한 개별 인간들을 상대로 연쇄적으로 자행하는가?
- 이 물음은 이 영화가 갖고 있는, 해독되기가 매우 어려운 수수께끼이다.
- 이 수수께끼를 해석하는 시도가 설득력을 가질 때 비로소 이 영화가 매개하는 심층적인 의미가 드러날 수 있을 것이다.

본 연구에서는 <복수는 나의 것>에서 에노키즈, 한 인물의 작은 역사를 기술하는 주요 장면들을 살펴본다. 영화는 연쇄 살인범의 탄생과 그의 범죄 행위를 그림과 동시에 에노키즈라는 인물의 세세한 역사를 중요하게 다루고 있다. 영화에서는 개인과 사회, 기억과 역사의 접점을 국가주의적 폭력과 그에 대한 개인의 경험, 그리고 개인의 폭력과 그에 대한 공식적 기록의 형태로 구체적으로 그린다. 영화는 전체 구성에서 자막, 내레이션, 플래시백을 통해 이러한 접점을 암시하고 있다. 여기서 주목할 점은 영화가 보여주는 개인과 사회, 기억과 역사의 불일치이다. 특히 에노키즈의 실제 성격을 보여주는 장면에서, 내레이션과 영상이 서로 충돌하는 경향을 보인다. 그의 어린 시절 장면이나 범죄와 관련된 장면에서 그의 본성이나 범죄에 관한 내용을 설명하는 부분에서 목소리와 영상이 서로 상반된 내용을 담고 있다. 그리고 이러한 상황에서 가장 주목할 점은 국가주의적 폭력과 관련된 개인의 경험을 재현하는 이미지에서, 어린 시절의 그가 담대하고 정의로우며, 때론 영웅적으로 그려지고 있다는 부분이다.

2. 한 인물의 작은 역사를 통해 본 일본 현대사

이 영화에서 에노키즈라는 한 인물을 통해서 기술하는 역사적 사건에 관련된 시퀀스는 다음과 같이 두 부분으로 구성된다. 첫 번째는 그에게 가장 중요한 사건은 1938년 제2차 세계대전 직전 그의 아버지 시즈오가 일본군에게 배를 빼앗기는 사건이다. 두 번째는 일본의 항복 후 미군정 동안 일본의 농촌이 미국의 군국주의적 폭력에 시달리는 장면, 즉 농촌의 처자가

겁탈당하는 장면이다. 이 두 시퀀스를 차례대로 상세히 살펴보자.

첫째, 쇼와 13년 (1938년), 여름[고토 어촌]에서 에노키즈의 아버지인 시즈오가 일본군에게 배를 빼앗기는 시퀀스는 그의 가족에게 가장 중요한 사건이다. 그들은 배를 빼앗기게 되어서 에노키즈의 집안이 고토 어촌에서 뱃부 칸나와 온천으로 이주한다. 집은 일종의 고향이며 그 장소에서의 친인척의 가업과 직접적으로 관련되어 있다. 그래서 가족과 친인척이 바닷가에서 산악 지역으로 옮겨가게 된다는 것은 일종의 고향 잃어버리는 것이다. 에노키즈는 집을 빼앗겨서 하루아침에 고향이 사라져버리는 국가의 폭력을 경험하는 장면이 있다.

온화하고 올곧은 사람인 척하는 시즈오는 일본 군국주의에 굴복하고 배를 넘기고 어선 운영에서 온천 사업으로 가업을 바꿔버린다. 그리고 독실한 가톨릭 신자의 모습인 시즈오는 손주들을 데리고 떠나버린 며느리인 카즈코를 다시 집으로 데리고 들어와 근친상간의 타부를 어긴다. 이런 아버지의 모습은 국가의 폭력에 의해서 가톨릭이라는 이유로 국가의 차별의 대상이 되는 상황이다. 그뿐 아니라 전쟁을 앞둔 일본에서의 갈등의 형상화로 이해할 수 있다. 시즈오가 일본군에게 배를 빼앗기는 장면에서 일본 장교와 시즈오가 대화를 나누는 장면이 나온다. 설정 샷establishing shot으로 익스트림 롱 샷Extreme Long Shot이 나오고 바닷가 가까이에 있는 독에 나란히 서 있는 사람들의 모습이 멀리 보인다. 그들의 뒤에는 큰 성당이 위치해 있고 앞으로는 하얀 제복을 입은 해군 장교 한 명이 시즈오에게 겁박하고 있다.

장교 : “네 놈이 에노키즈 시즈오인가? 배를 내놓지 않은 것은 네 놈이랑 기독교도들뿐이다. 군의 명령에 불복하는 건가?”

시즈오 : “우리 가톨릭 신자들만 배를 전부 내놓으라는 건 불공평합니다.”

장교 : “배를 내놓겠는가? ‘폐하를 위해 기꺼이 배를 바치겠습니다.’라고 말해봐.”

시즈오 : “폐하를 위해 기꺼이 배를 바치겠습니다.”

바로 그때 나무 몽둥이를 들고 어린아이인 에노키즈가 사람들의 앞을 지나서 해군 장교를 향해 뛰어간다. 그리고 하얀 제복을 입고 하얀 장갑을 낀 그를 몽둥이로 친다. 아버지는 에노키즈를 말리며 해군 장교에게 용서를 빈다. 에노키즈는 어린 시절, 가톨릭 신자이자 어부였던 아버지가 기독교 박해로 무력하게 자신의 배를 빼앗기는 것을 본 이후 반항아가 되었고 결국 그는 소년 형무소에 가게 된다. 그런 에노키즈를 시즈오는 이해하지 못한다.

둘째, 미군이 카즈코를 희롱하는 장면[후쿠오카]이다. 아버지 시즈오는 방황하는 아들 에노키즈가 가정을 가지면 철이 들 것으로 생각해서 맞선을 준비하지만 맞선 당일에 에노키즈는 덜컥 임신한 여자 친구인 카즈코를 데려왔고 둘은 결혼한다. 미군기를 달고 미군 지프차를 타고 미군들이 먼지를 일으키면서 마구 달린다. 일본 농부들이 놀라서 언덕에서 굴러떨어진다. 에노키즈는 미군 옷을 입고 있는데 미군을 위한 일본 통역병으로 일하는 것으로 보인다. 지프차를 탄 미군들이 카즈코를 집중적으로 쫓기 시작한다. 그녀가 짙 더미에 쓰러지자 한 미군이 그녀를 덮친다. 그러자 그녀는 소리를 지르며 저항하기 시작한다. 바로 그때 에노키즈가 카즈코를 희롱하는 미군들을 거칠게 공격하며 그녀를 그들에게서 구한다. 이 장면에서 에노키즈는 매우 영웅적인 모습을 보이고 있다. 아이러니하게도 일본 해군의 모습과 어린 에노키즈의 상황에서 그는 미군의 모습을 하고 있다. 그가 폭력적인 상황에서 카즈코를 구하는 모습은 시즈오가 보이소버 내레이션으로 설명하는 에노키즈에 관한 부정적인 모습에 비해서 너무나 그럴듯해 보일 뿐 아니라 영웅적으로 보인다.

이 두 장면에서 에노키즈의 복잡한 성격이 강조된다. 아버지의 내레이션은 그를 문제아이고 사고뭉치로 묘사하지만, 영상은 반대로 에노키즈를 영웅적인 모습으로 그리고 있다. 일본군이 아버지 시즈오로부터 배를 빼앗으려 할 때, 소년인 에노키즈만이 해군 장교에게 저항하고, 미군정 기간에 농촌에서 일어나는 불법적인 행위에 맞서 일본의 처자를 구한다. 에노키즈는 미군복을 입고 있지만, 그의 행동은 주변의 상황과 본인의 복장과는 대조적인 특징을 보인다. 이처럼 에노키즈 개인의 작은 역사를 살펴보았다.

그리고 다음 논의할 부분은 이러한 장면의 결과물과 같은 부분으로 그 이후의 에노키즈에 대한 주요 시퀀스들을 통해 살펴보자.

우선, 벳부 칸나와 온천의 풍경은 뜨거운 온천물의 수증기를 통해 묘한 긴장의 분위기가 구성된다. 배경에 의도적으로 수증기를 많이 사용하면서 온천지의 풍경을 부각시킬 뿐만 아니라 하드보일드 필름 누아르의 도시적 밤 풍경을 일본의 시골 온천지의 낮 풍경으로 바꾼다. 복도(혹은 골목길)에 대한 니온자(ニ) 방식의 촬영은 패닝을 이용해서 깊이감과 평면감을 극대화하는 방식으로 진행된다. 카즈코가 원경에서 근경으로 다가오고 근경으로 다가올 때쯤 유리창을 통해 에노키즈가 프레임 인을 한다. 그리고 카메라가 왼쪽에서 오른쪽으로 패닝을 하면 카즈코가 다른 골목으로 멀어져 가고 에노키즈가 따라가서 투 샷이 된다. 그리고 카메라가 오른쪽에서 왼쪽으로 패닝하면 다시 카즈코가 오던 골목길로 거꾸로 돌아가고 에노키즈가 카즈코를 쫓아가면서 카메라에서 멀어진다. 이런 방식의 촬영을 통해서 역동적이면서도 깊이감이 있는 화면이 만들어진다. 원경에는 온천의 수증기가 나오게 해서 묘한 긴장감을 만든다. 미군복을 입고 있는 에노키즈와 (온천 운영을 위해서) 전통 기모노를 입고 있는 시즈오와 어머니를 통해서 충돌의 긴장감이 형성된다. 이런 와중에 카즈코가 임신 3개월이라고 고백하는 장면에서 카즈코의 배경에 아이의 그림이 있다. 그리고 에노키즈의 머리 위에 아기 인형이 보인다. 이런 배경을 통한 암시적 표현은 이 영화가 얼마나 미장센을 통해 무드를 잘 만들고 있는지 보여주고 있다. 이 시퀀스는 다음과 같이 해석될 수 있다. 카즈코의 걸음걸이는 당돌함과 당당함으로 표현된다. 에노키즈는 군복을 입고 있어서 미군 지프차를 훔쳐서 감옥에서 2년 동안 있다고 형사들에게 이야기하는 시즈오의 이야기와는 조금 다르다. 플래시백 장면은 3인칭 전지적 시점 혹은 여성의 시점으로 보여주고 있다. 이 시점에 의해서 보여주는 영상과 아버지의 보이소버 내레이션의 정보의 차이는 긴장감을 구축한다. 그리고 그 긴장감은 주인공에게 연쇄살인범이 아닌 다른 삶의 가능성이 그에게 있었음을 보여준다.

3. 첫 번째 살해에 사용된 송곳과 관련된 논의

첫 번째 살해에 사용된 송곳과 관련된 고찰을 통해서 에노키즈의 캐릭터를 심층적으로 살펴보자. 이를 위해서 3가지 질문을 다음과 같이 할 수 있다.

첫째, 왜 에노키즈는 살인에 이런 작은 송곳을 사용했는가?

둘째, 송곳을 통해 드러나는 에노키즈의 심리 상태는 어떠한가? 그리고

셋째, 타인을 찌르고 싶은 욕구와 살인 행위는 사회적 현상으로 간주할 수 있는가?

이 세 단계를 통해, (1)에서 (2)로 넘어갈 때 영화는 추리소설의 서사 기법을 따른다. 이 과정에서는 형사들이 살인사건과 관련된 명확한 단서를 찾아가는 모습을 보여준다. 송곳이라

는 사소한 것이 살인범인 에노키즈의 복잡한 심리를 드러내는 핵심적인 단서로 제시된다. (2)에서 (3)로 이동할 때, 이 사건은 인류학적, 사회학적 차원으로 확대된다. 영화는 에노키즈의 아버지인 시즈오와 아내인 카즈코의 증언을 통해 에노키즈의 어린 시절과 청년기를 재현하며, 그가 왜 타인을 찌르려 하게 되었는지에 대한 질문을 던진다. 이를 통해 살인이 하나의 사회적 현상일 수 있다는 가능성을 보여주고 있다.

이제 송곳과 관련된 수사 과정을 구체적으로 살펴보자. 에노키즈는 취조실에서 묵묵부답을 고수하며 조서 작성을 거부한다. 그에게 사람의 생명을 어떻게 생각하느냐고 묻는 형사에게, 에노키즈는 언제나 그렇듯 무심하게 대답한다. 형사는 살인 현장의 상황에 대한 정보를 구하고자 노력한다. 그 과정에서 송곳과 관련된 에노키즈의 진술이 그의 본질을 드러내고 있다.

형사 B: 송곳은 어디서 손에 넣었어?

에노키즈: 잘 들어. 이 부분은 조서에 제대로 써야 돼. 알았어?

에노키즈: 송곳은 하타 치요코가 준비했어.

이걸로 팍 찌르라고 말이야.

형사 B: 하타는 그렇게 말 안 하던데?

에노키즈: 제대로 조사한 거야? 응?

형사 A: 봐, 이건 어제 하타한테서 작성한 조서야.

형사 A: (하타의 조서를 그녀의 목소리처럼 읽는다.)

송곳으로는 그놈을 찌를 작정이었습니다.

헤어지자는 요구를 안 들어줘서 그걸로 해결을 볼 작정이었습니다.

형사 A가 위 내용의 조서를 읽는 과정에서 화면은 플래시백을 통해 에노키즈와 하타가 연인이던 시절로 돌아간다. 란제리만 입은 채 누워있는 하타와 그녀의 옆에 있는 작은 식탁이 보인다. 그 테이블 위에는 잔디주, 빈 그릇, 사기 주전자, 그리고 채떨이와 담배꽂초가 놓여 있다. 그러나 가장 의미심장한 장면은 이어지는 미장센이다. 실로 간단히 매듭이 지어진 줄이 하타의 몸 위에 걸쳐져 있다. 하타가 몸을 일으키면서, 그 실은 그녀의 얼굴 앞에 놓이게 된다. 이 과정에서 그녀는 이것이 마지막이라고 말한다. 그리고 어두운 부엌에서 주먹밥을 만드는 에노키즈에게 그는 김으로 싸줄 것인지 묻는다. 하지만 하타는 이것이 마지막이라는 것을 다시 강조한다. 그 후, 에노키즈는 주먹밥을 만들어서 하타에게 주고, 그녀를 육체적으로 탐닉하며 죽이겠다고 협박한다. 그러자 하타는 미리 준비해둔 송곳으로 그를 공격하려 한다. 하지만, 어처구니없게도 에노키즈는 당황하여 아무것도 하지 못한다. 그녀는 형사들에게 송곳으로 그의 성기를 찌르려고 하니까 성기가 쪼그라들었다고 이야기한다. 하지만 에노키즈는 그녀의 송곳을 간직하고 있다가 이후 그의 첫 번째 살인의 결정적인 도구로 이 송곳을 사용한다. 이처럼 송곳은 그의 연쇄살인의 운명적인 시작을 알리는 도구가 된다.

둘째, 이제 살펴볼 장면들은 에노키즈가 첫 번째 살인을 저지른 이후 78일 동안 일본 전역에서 일으킨 사건들이다. 에노키즈는 일종의 다중 인격의 리플리 증후군 환자처럼 대범하게도 자신을 교토대 교수부터 변호사까지 다양한 인물로 위장해서 여관부터 법원까지 다양한 장소에서 사기를 친다. 그 다양한 장소들은 하마마쓰역 근처에 있는 하루의 여관, 치바 지방법원, 도쿄 조시 가야와 그 근방에 있는 노년의 전직 판사의 집 등이며 이를 차례대로 살펴보자.

우선 이 공간 중 하마마쓰역 근처에 있는 하루의 여관에 대해서 살펴보자. 에노키즈는 11월 23일 하마마쓰역에서 하차한다. 그리고 우연이 타게 된 택시 운전사의 안내에 따라 한 여관으로 이동한다. 에노키즈가 도착한 여관에는 하루와 그녀의 어머니가 살고 있다. 그 여관은 영화의 후반부에 다양한 장소를 이동하는 동안 떠났다가 돌아오고 돌아왔다가 떠나는 것을 반복하며 주요 무대가 된다. 이 영화의 서사는 에노키즈가 그 여관에 투숙하기 이전과 이후로 나뉜다고 할 수 있다. 왜냐하면 극중 에노키즈가 진정으로 사랑한 여인은 유일하게 하루였다. 감독은 그것을 의도적으로 강조라도 하려는 것처럼 에노키즈가 하마마쓰역에서 하차하는 순간부터 하루의 여관에 도착하는 과정까지를 핸드 헬드로 촬영한 롱테이크 기법을 통해 강렬하게 연출하고 있다. 그리고 이 영화의 테마곡이 흘러나오는 것도 바로 이 시점부터인데 뭔가 영화가 새로운 국면으로 접어들 것이라고 암시하고 있다. 에노키즈가 기차에서 역 밖까지 롱테이크로 보여주기 때문에 기차 칸 안에서는 어둡고 기차역 건물 밖에서는 환하게 모두 보여진다. 이 부분에서 첫 번째 희생자인 시바타를 죽인 이후에도 생생한 햇빛에 의한 플래어 현상이 과다 노출로 인해 다시 나타나게 된다.

하마마쓰역에서 택시를 타고 “작고 한적하며 예쁜 아가씨들이 있는 조용한 여관”을 찾는 에노키즈의 모습은 핸드헬드 카메라로 촬영된 롱테이크 기법을 통해 계속 추적된다. 여관에 도착하여 ‘하루’가 안내하는 2층 객실로 이동할 때까지, 카메라는 에노키즈를 멈추지 않고 따라간다. 이러한 롱테이크는 실시간으로 에노키즈를 따라가며 픽션 영화에 현장감과 생생함을 더하고, 여관의 지리적 위치와 내부 공간을 효율적으로 소개하는 역할을 한다. 에노키즈는 자신이 원하는 것을 얻기 위해 상대방이 욕망하는 대상과 그에 관련된 약점을 파악하고 이를 공략하는 능력이 뛰어난 캐릭터이다. 여관 주인 ‘하루’는 세상을 다 알아보고 있음에도 여전히 남성들의 말을 순진하게 믿는 비관적이지만 수동적인 여성이다. 그녀는 경제적으로 어려운 상황 속에서 운영하는 여관에서 의지할 사람을 절실하게 찾고 있다. 에노키즈는 이러한 ‘하루’의 약점을 파악하고 자신을 교토대 교수로 가장하여 그녀의 신뢰를 얻는다. 영화에서 특히 흥미로운 부분은 에노키즈가 ‘하루’의 몸을 탐하며 그녀의 몸을 일본 지도에 비유하는 장면이다. 에노키즈는 일본 지도를 여성의 성기에 비유하여 설명한다. 일본이 국토의 크기에 비해 좁아 보이지만 실제로는 국토가 넓다고 말하며, ‘하루’의 몸이 일본과 정반대라는 점을 강조한다. 이를 통해 에노키즈는 성애적인 말과 행동으로 일본에 대한 ‘몸의 지도’를 형상화하고 있다.

4. 장르적 스타일 : 영상미학적 장치와 운명의 소도구

이 영화의 스타일은 하드보일드 필름 누아르의 장르 관습적 특징을 가지고 있다. 이 영화는 반영웅 주인공을 통해 구현된 서사극의 면모를 가진다. 그리고 감독만의 시각적인 영화 언어들이 사용되고 있다. 그것의 예로는 (1) 생생한 움직임과 프리즈 프레임 사이, (2) 극영화와 다큐멘터리의 사이, (3) 서사적인 구조와 비서사적인 구조의 경계를 넘나드는 스타일 등이 있다. 그리고 텍스트 자막과 보이스오버 내레이션을 통해 수많은 정보가 압축적으로 전달된다.

특히 이 영화에서 필름 누아르의 관습적인 특징 중의 하나는 플래시백과 보이스오버 내레이션을 사용한다. 극 중에서 형사들의 심문 과정은 마치 느슨한 대화형 인터뷰처럼 진행된다. 이때 재현 영상이 플래시백으로 삽입되면서 인터뷰는 보이스오버 내레이션처럼 작동하게 된다. 내레이션과 영상의 정보 사이의 차이가 드러날 때 다중적 시점/의 효과가 있다. 이런

맥락에서 인터뷰어의 인터뷰와 다른 내용의 재현 영상들은 진실의 상대성을 야기시킨다. 그리고 이와 동시에 영화를 보는 내내 관객들에게 텍스트 자막에 의한 정보들이 계속 전달된다. 그렇게 되면 인물의 주관성이 강조되고 여러 인물 각각의 주관성이 다중의 시점과 목소리로 형상화되어 진실의 모호성을 더욱 심화시킨다. 그리고 나아가 <복수는 나의 것>에서는 정보의 과잉을 통해 그 정보의 진실 여부를 확인하는 것보다는 그 정보들이 만들어내는 전체적인 정황 자체에 주목하도록 만들고 있다.

이 영화에서는 시각적으로 초상화/프레임 안의 프레임 그리고 감옥의 쇠창살과도 같은 이미지가 영화 전체에 걸쳐 지속적으로 사용된다. 이런 방식의 시각화가 만들어내는 효과로는 주인공의 마음의 상태에 대한 다음과 같은 표현들이 있다. 첫째로 프레임 안의 프레임에 인물을 배치하는 방식의 이미지들은 인물이 처한 상황을 암시하고 있다. 예를 들면 주인공의 아내가 임신했다고 고백하는 장면에서 문은 반쯤 열려있고 그녀의 뒤쪽으로 아기의 그림이 보인다. 둘째로 인물이 창을 통해 바라보는 시선은 모든 것을 목인하고 있다는 것을 보여주고 창을 닫는 것을 통해서 마음을 닫고 있다는 것을 은유적으로 보여준다. 예를 들어 에노키즈가 집의 마당에서 그의 아버지인 시즈오와 그의 아내인 카즈코 사이의 관계를 눈치채고 시즈오에게 모욕을 주는 장면에서 에노키즈의 어머니는 그 모습을 집 안의 창문을 통해 전부 지켜보고 있다. 그리고 잠시 후 그녀는 창문을 닫는다. 셋째로 에노키즈가 다른 인물들에 비해 프레임의 안과 밖을 자유자재로 넘나드는 장면에서 그가 순응적인 인물이 아니라 괴물의 면모를 가지고 있다는 것을 보여준다. 이를 통해 에노키즈가 일반적인 틀에서 벗어나 있으며 결코 윤리적이지도 않은 인물이라는 점을 드러낸다.

<복수는 나의 것>에서는 프리즈 프레임 기법이 사용된다. 프리즈 프레임은 이마무라의 영화의 초기작인 <일본곤충기>부터 지속적으로 사용되었다.³⁾ 프리즈 프레임 Freeze Frame은 주로 애니메이션과 영화의 마무리 부분이나 결정적인 장면에서 강한 여운을 남기고 극적인 상황을 강조하기 위해 사용되는 스틸컷의 사용이다. 우리는 무빙 이미지의 한 이미지를 단순히 정지된 이미지로 간주하고 24프레임의 전체 무빙 이미지와 같다고 생각하는 오류에 빠지곤 한다. 그리고 기계주의적 전제는 세상을 지나치게 단순화한 천진난만한 결론과 같다.

본 영화 연구자는 무빙 이미지를 볼 때는 발견할 수 없었던 것을 스틸 이미지에서는 발견하게 되는 경우가 많다. 그래서 장면 분석을 할 때 스틸컷을 골라서 나열하고 그것을 보면서 분석을 한다. 이러한 정지된 이미지는 지속의 시간과 순간의 시간을 구분하는 일종의 개별의 사건을 개념화하는 과정과 관련된 흔적과 같은 것이다. 다시 말해서 개념화 과정의 핵심은 추상화이며 이런 추상화를 통해 얻은 개념은 근본적으로 정지된 이미지와 관련된 것이다. 반면에 실재하는 것은 무빙 이미지로 지속과 관련된 것이다. 추상화하는 과정은 바로 정지된 하나의 이미지로의 전환을 의미한다. 이런 맥락에서 우리는 이마무라 영화의 프리즈 프레임에 대한 미학적 효과를 이런 추상화의 과정과 관련된 정지된 이미지로의 변형으로 간주할 수 있다. 프리즈 프레임은 엔딩 시퀀스 분석에서 상세히 다시 논의할 것이다.

영화의 해석에 있어서 유용한 벤야민의 개념은 ‘운명의 소도구’ 개념이다. 그리고 영화를 해석할 때 이 개념은 ‘엠블럼’ 개념과 관련이 된다. 예술영화들은 수수께끼 같은 형상으로 적극적인 관객의 해석이 동원되어야 그 매개된 의미에 다가갈 수 있다. ‘엠블럼’은 적극적인 관객의 해석을 촉발할 뿐만 아니라 알레고리는 무엇보다 엠블럼의 형태로 나타난다. 예를 들면 엠블럼의 대표적인 사례로는 올림픽 메달이 있다. 이 메달을 통해서 올림픽 경기장을 하나의

3) 하정현, 정수완, 『〈일본곤충기〉가 표상하는 전후일본의 ‘상상된 개인’-프리즈 프레임을 중심으로』, 영상문화콘텐츠연구 17, 2019, 213-237.

무대로 만드는 효과를 낳는다. 이와 같은 방식으로 건축물이 형식을 갖는 영구대는 그 화려함으로 인해 장례식을 하나의 무대로 만드는 효과를 낳는다. 그리고 엠블럼 속에서 표제, 도상, 해제 세 가지 파편들은 각자의 의미로는 풀어낼 수 없는 수수께끼가 그 세 요소의 연관 관계, 즉 알레고리적 관계 내에서만 의미를 생성하는 것이다. 알레고리는 이러한 방식으로 파편들을 재료로 삼아 새로운 의미들을 생성해 낸다. 순수 예술 영화에서는 가장 엠블렘의 효과에 가까운 운명의 소도구를 활용하여 알레고리의 역할을 하는 것이다.

<복수는 나의 것>은 주인공 에노키즈의 운명의 소도구를 통해 폭력의 역사를 서사극으로 재구성하고 있다. 첫 번째 운명의 소도구는 운송 수단이다. 에노키즈가 일본 전역을 여행하면서 다양한 운송 수단들 자전거, 기차, 트럭, 택시, 지프차, 배, 경찰차, 구급차, 전차, 헬기 등이 등장하게 된다. 이들 운송 수단들은 인물들의 운명을 결정하는 소도구의 역할을 한다.

두 번째 운명의 소도구는 살인 도구이다. 에노키즈에 의한 5명의 살인과 애인에 대한 살인 미수에 연관된 도구들이 등장한다. 망치, 송곳, 식칼, 밧줄 등 다양한 살인 도구들이 등장한다. 특히, 송곳은 직접적인 살인의 원인은 되지 않지만, 살인의 시작을 알리는 결정적인 운명의 소도구의 역할을 한다.

세 번째 운명의 소도구는 에노키즈의 다양한 직업과 역할을 위한 의상이다. 그의 의상에는 미군복, 작업복, 롱코트, 양복 등 다양한 역할을 위한 의상들이 있다. 그는 이런 의상을 통해 일인다역을 연기하며 다양한 인격과 직업을 구현한다. 이러한 운명의 소도구들을 통해 이 영화는 폭력의 역사를 서사적으로 표현하며, 그 과정에서 사회적인 문제를 논의하고 있다.

네 번째 운명의 소도구는 다양한 미디어 형태이다. 에노키즈라는 인물이 대중의 인지도를 높이며, 그에 대한 대중의 관심을 텔레비전, 영화, 뉴스릴, 신문, 잡지, 정부 문서, 수배 공고문, 보고서 등을 통해 보여주고 있다. 이는 감독의 대중문화와 미디어에 대한 인류학적 통찰을 반영한다. 텔레비전에서 방송되는 영상에는 야구 중계와 에노키즈의 수배 영상이 포함되어 있고, 극장에서는 뉴스릴 등이 상영된다.

5. 디스포지티프를 통한 탈이데올로기적인 수수께끼 결론

<복수는 나의 것>은 개인의 권력에 대한 도전과 폭력의 세계를 이해하는 방식을 보여준다. 영화를 크게 서사적 영화와 비서사적 영화로 분류할 수 있다면, 이마무라 쇼헤이 감독의 작품은 중간부터 서사적인 영화에서 비서사적인 영화로 전환된다고 할 수 있다. 이 전환을 가능하게 하는 장치는 디스포지티프로, 이것은 단순히 설명할 수 있는 사실을 설명할 수 없게 만드는 역할을 한다. ‘디스포지티프’는 영화제도에서의 ‘관객 인지를 위한 배열/구조의 문제’, 혹은 장치이론에서의 ‘스크린-관객-카메라 영사기’ 등 배치와 관계한다. 이데올로기와 관련된 부분에서의 영화적 장치를 의미한다. 이러한 맥락에서 이런 이미지는 개인의 운명과 국가의 역사에 대한 직접적인 수수께끼와 같은 결론을 내리고 있다.

마지막 엔딩을 제외한 영화의 전반적인 부분은 개인의 무덤을 발굴하고 그 안에 있는 유/골을 조심스럽게 살펴보고 그 형상을 재현하는 것과 유사하다. 그리고 영화는 마지막 엔딩의 이미지를 통해 이렇게 재현된 형상을 지우려고 한다. 에노키즈의 육체인 골이 하늘로 흩어지면서, 그것은 더는 실제적인 존재로서의 의미를 거부하고, 비실재적인 존재가 된다.

이 영화의 엔딩 장면은 프리즈 프레임이 만들어내는 하나의 수수께끼와 같다. 시즈오와의

면회를 마친 5년 후 결국 에노키즈는 사형을 선고받고 형이 집행된다. 시즈오와 카즈코는 에노키즈의 유골을 산에 뿌리려고 케이블카를 타고 산 정상으로 올라간다. 그런데 시즈오가 에노키즈의 유골을 던졌을 때, 유골은 떨어지지 않고 오히려 공중에 머물러 있다. 그들이 계속 유골을 던져봐도, 유골은 공중에 머물러 있고, 결국 영화는 시즈오가 유골이 담긴 항아리를 통째로 던지는 장면으로 끝이 나지만, 유골은 그대로 공중에 머물러 있게 된다. 이런 식으로, 영화는 처음부터 끝까지 리얼리즘을 고수하다가 마지막 장면에서 프리즈 프레임 기법을 활용해 갑작스럽게 초현실적인 분위기를 띠고 있다. 그렇다면, 영화의 마지막 장면에서 공중에 머무는 유골은 무엇을 의미하는가?

영화의 엔딩 시퀀스는 논리적으로 설명할 수 없는 세계를 시각적으로 형상화한다. 인간은 세계를 합리성을 통해 이해하고 재현하려고 노력해왔다. 하지만 그러한 노력에도 불구하고 인간은 이 세계를 이해하고 재현하기에는 너무나 무기력한 순간에 직면할 때가 있다. 그러한 상황에서 감독들은 영화 속에서 이성적 논리를 초월하는 관념을 시각화하기 위해 실험적인 영화 기법을 사용한다. 예를 들어 이장호의 <나그네는 길에서도 쉬지 않는다>의 마지막 장면에서는 아내와 사별한 남자(김명곤)가 아내를 닮은 여성(이보희)과 다시 이별하는 모습을 보여준다. 이 장면은 분단의 시대를 상징하는 디스포지티프를 사용하여 분단 의식을 표현한다. 그는 그녀와 함께 걸어가다가 그녀가 갑자기 신을 느끼고 곳을 시작한다. 그리고 그를 벗어날 수 없는 이해할 수 없는 거대한 힘을 상징하는 거대한 하늘의 손이 등장한다. 이 영화는 그런 상황에서 남자가 비명을 지르며 끝이 난다. 또 다른 사례로는 폴 토마스 앤더슨의 <매그놀리아>의 마지막 장면을 들 수 있다. <매그놀리아>는 다양한 사연을 가진 인물들의 에피소드를 병렬적으로 배치하면서 진행되는 영화로 로버트 올트먼의 <내슈빌>이나 <쇼트 컷> 같은 군상극으로 멀티 플롯의 구조를 따른다. <쇼트 컷>의 마지막에 등장하는 지진은 각각의 캐릭터를 연결하며 영화에 통합적인 시각을 제공한다. 비슷하게 <매그놀리아>에서는 갈등을 겪고 있는 여러 인물이 성경의 '출애굽기'에서 등장하는 개구리의 저주와 같은 기적적인 순간에 직면하게 된다. 갑자기 하늘에서 개구리들이 비처럼 떨어지고 이 개구리의 비가 모든 인물을 연결한다. 이런 놀라운 순간에 직면한 인물들은 새로운 변화를 겪게 된다. 이런 예기치 않은 현상은 주인공에게 세상에 대한 새로운 이해를 제공하며, 관객에게도 동일한 충격을 안긴다. 이는 이 세상에 대한 새로운 관점을 제공하며, 관객에게 지금 살고있는 이 세상에 대해 다시 생각해 보게 해 준다.

<나그네는 길에서도 쉬지 않는다>와 <매그놀리아>의 예를 들어 <복수는 나의 것>의 엔딩에서 적용된 프리즈 프레임 기법은 논리적으로 설명할 수 없는 개념을 시각적으로 형상화하는 역할을 한다. 이 때 사용되는 디스포지티프는 <복수는 나의 것>에서 에노키즈의 저항에 연관되어 있다. 에노키즈의 유골이 공중에서 멈춰 있는 장면은 마치 그의 원혼이 시즈오와 카즈코, 그리고 영화를 보는 관객들에게 '너희들이 나를 때어내려 하더라도, 나는 절대 너희들에게서 떨어지지 않을 것이다.'라는 메시지를 전달하는 것 같다. 이는 에노키즈의 복수가 아직 끝나지 않았음을 시사한다. 이런 측면에서 보면, 이마무라의 영화는 블랙 유머를 기반으로 한 성찰적인 태도를 보인다. 때문에, 일반적으로 매우 진지하고 심각한 상황에서도 아이러니한 유머가 자연스럽게 발생한다. 이를 블랙 코미디라 할 수 있다. <복수는 나의 것>의 엔딩 장면은 이런 이마무라의 영화적 요소가 집약된 장면으로 볼 수 있다. 영화는 시종일관 르포 형식으로 범죄에 대한 보고서를 쓰는 듯한 리얼리즘을 유지한다. 그러나 엔딩에서는 갑작스럽게 초현실적인 블랙 유머로 전환된다.

다음으로는, 에노키즈와 카즈코, 시즈오와 어머니의 4각 관계를 시각적으로 형상화해서 보

여주는 시퀀스는 그들의 관계를 암시적으로 드러낸다. 첫째, 인물의 관계는 공간의 분할과 그 안에 인물들의 배치를 통해서 형상화한다. 집의 내부이든 외부이든 촬영을 위해서 인물들의 이동 프레임 안의 프레임들을 구축하고 그 안에 인물들을 따로 배치하거나 함께 배치한다. 둘째, 인물의 공격적인 행동과 언어를 통해서 상대방과의 갈등을 표현한다. 누구와 누가 같은 편인지 아니면 적인지를 시각적으로 형상화하고 있다. 셋째, 인물들의 마음이 창문을 통해서 다양한 방식으로 형상화된다. 마치 창문이 인물들의 마음의 눈처럼 표현되고 있다. 예를 들어서 창문을 통해서 주인공 어머니의 마음을 보여주고 있다. 자기 남편과 며느리와의 관계를 묵인하는 것으로 보인다. 인물들의 관계를 암시하는 이런 장면들은 결국 넘어설 수 없는 대상에 대한 분노와 복수심과 관련된 시퀀스를 지탱하는 서사적 기반을 이루고 있다. 영화가 종반부로 들어서고 시즈오는 사형을 기다리고 있는 에노키즈에게 면회를 간다. 마지막이 되어서야 에노키즈는 직접적으로 자신의 분노가 시즈오를 향해 있었음을 고백한다. 에노키즈는 시즈오를 향해 “기왕 죽일 거면 당신을 죽였어야 했다.”라고 하지만 시즈오는 “너는 자신의 아버지를 죽일 수 있을 만한 사람이 못 된다.”라고 한다. 영화적 단서를 가지고 추측해보자면, 시즈오의 이 세계를 향한 분노는 그와 권위에 굴복한 아버지를 보며 좌절했던 어린 시절로부터 시작되는 것을 해석된다. 시즈오는 그 사건을 회상하며 “그때부터 이와오(에노키즈)의 반항이 매일 같이 심해”졌다고 말한다.

왜 이마무라는 엔딩을 이렇게 마무리했을까? 그것은 블랙 유머를 통해 브레히트적인 거리두기의 효과를 노린 것으로 보인다. 코미디는 상황에 대한 거리를 형성하며, 이는 영화에 몰입하던 관객을 현실로 끌어내어 이화 효과를 발생시킨다. 이화 효과는 관객들이 익숙하게 받아들였던 주제를 다른 시각으로 바라보게 함으로써 그 본질에 대해 다시 생각해 보게 만든다.

<복수는 나의 것>에서는 에노키즈의 살인과 사기 행동을 가능한 한 객관적으로 보여주고 노력한다. 따라서 관객들에게 이미 이해했다고 생각한 주제를 다시 생각해 볼 기회를 제공한다. 이 영화의 엔딩에 사용된 프리즈 프레임 기법은 미학적·정치적 의미를 지니는 디스포지티프라고 할 수 있다. 이 기법은 은폐된 이념성을 폭로하고 해체하는 역할을 하며, 허구의 세계를 실제처럼 받아들였던 관객이 화면이 멈춘 상태를 경험하게 함으로써 자연스럽게 관객은 화면의 외부 상황을 인식하게 된다. 그 결과, 관객은 에노키즈의 사기와 살인 행동에 대해 각자의 관점에서 좀 더 깊게 해석해볼 기회를 얻게 된다. '에노키즈는 도대체 어떤 인물인가?', '왜 에노키즈는 아버지에 대한 증오를 멈출 수 없는 것인가?' 등의 깊은 성찰을 요구하는 질문들을 관객 스스로에게 던지게 만든다.

6. 총체적인 광기·폭력으로서의 일본 제국주의·군국주의

일본이 1868년 메이지 유신을 단행함으로써 서구 문명을 도입하면서 배웠던 것은 서구의 학문, 과학기술, 사회제도만은 아니었다. 일본은 스페인과 포르투갈, 네덜란드, 영국, 프랑스로 이어지는 서구 제국주의의 식민지 정책을 동아시아에서 밀어붙였다.

일본은 조선의 지배권을 놓고 중국과 1894년에 청일 전쟁을 벌였으며 이 전쟁에서 승리한 후 1895년 대만을 식민지로 점령하였고, 1904년 발발한 러일전쟁에서 러시아 극동 함대를 격파함으로써 여세를 몰아 1910년 조선을 식민지로 병합하였다. 일본은 1931년 만주사변을 통

해서 그 직업을 점령하고 만주국을 건국하며 식민 통치를 시작하였으며, 1937년 7월에 발생한 노구교사건을 빌미로 삼아 중국 대륙에 대한 본격적인 침략 전쟁을 개시하였다. 그런데 난징대학살(1937년 12월 13일)은 일본 제국주의·군국주의의 잔혹성을 적나라하게 드러낸 사건이었고, 잔혹한 학살에 대한 분노는, 관동대지진이 발생하였을 때 조선인들을 대량 학살한 사건과 함께, 동아시아에서 오늘날까지도 이어지고 있다. 일본은 대동아 공영이라는 이데올로기를 내걸고 대만, 조선, 중국 침략에 이어 동남아시아 지역에서도 침략 전쟁을 자행하였고 마침내 1942년에는 하와이의 진주만에 주둔한 미군 기지까지 기습함으로써 태평양 전체를 전쟁의 구렁텅이에 빠트렸다.

일본은 19세기 중후반에 서구 문명을 모방하여 근대화와 산업화를 개시한 이래 이처럼 급속도로 제국주의·군국주의 국가로 변모한 것이다. 일본은 메이지 유신을 단행함으로써 서구의 군사제도, 과학기술을 빠르게 학습하여 산업 생산 능력, 이에 병행하는 전쟁 물자 생산 능력, 인력에 대한 조직적인 관리와 통제 능력을 증대시킨 후 서구 제국주의 열강들이 15세기부터 지구 전체를 대상으로 자행하였던 무력을 통한 제국주의적 침략 전쟁을 동아시아에서 19세기 말부터, 서구 제국주의가 보여 준 침략의 속도와는 비교할 수 없이 빠른 속도로, 그리고 매우 짧은 기간에, 자행한 것이다. 일본 제국주의·군국주의가 이처럼 짧은 기간에 동아시아 전체와 태평양을 아우르는 광대한 지역에 걸쳐 자행한 침략, 약탈, 대량 학살은 총체적인 광기·폭력의 극단적인 형식이다.

다음으로는, 에노키즈와 카즈코, 시즈오와 어머니의 4각 관계를 시각적으로 형상화해서 보여주는 시퀀스는 그들의 관계를 암시적으로 드러낸다. 첫째, 인물의 관계는 공간의 분할과 그 안에 인물들의 배치를 통해서 형상화한다. 집의 내부이든 외부이든 촬영을 위해서 인물들의 이동 프레임 안의 프레임들을 구축하고 그 안에 인물들을 따로 배치하거나 함께 배치한다. 둘째, 인물의 공격적인 행동과 언어를 통해서 상대방과의 갈등을 표현한다. 누구와 누가 같은 편인지 아니면 적인지를 시각적으로 형상화하고 있다. 셋째, 인물들의 마음이 창문을 통해서 다양한 방식으로 형상화된다. 마치 창문이 인물들의 마음의 눈처럼 표현되고 있다. 예를 들어서 창문을 통해서 주인공 어머니의 마음을 보여주고 있다. 자기 남편과 며느리와의 관계를 묵인하는 것으로 보인다. 인물들의 관계를 암시하는 이런 장면들은 결국 넘어설 수 없는 대상에 대한 분노와 복수심과 관련된 시퀀스를 지탱하는 서사적 기반을 이루고 있다. 영화가 종반부로 들어서고 시즈오는 사형을 기다리고 있는 에노키즈에게 면회를 간다. 마지막이 되어서야 에노키즈는 직접적으로 자신의 분노가 시즈오를 향해 있었음을 고백한다. 에노키즈는 시즈오를 향해 “기왕 죽일 거면 당신을 죽였어야 했다.”라고 하지만 시즈오는 “너는 자신의 아버지를 죽일 수 있을 만한 사람이 못 된다.”라고 한다. 영화적 단서를 가지고 추측해보자면, 시즈오의 이 세계를 향한 분노는 그와 권위에 굴복한 아버지를 보며 좌절했던 어린 시절로부터 시작되는 것을 해석된다. 시즈오는 그 사건을 회상하며 “그때부터 이와오(에노키즈)의 반항이 매일 같이 심해”졌다고 말한다.

엔딩 시퀀스에서 시즈오는 아들 에노키즈에게 그의 어머니가 사망했으며, 그 자신과 며느리 카즈코의 관계를 전하고 있다. 에노키즈는 그를 용서할 수 없다고 주장하며, 그가 죽어야 할 사람이 바로 시즈오라고 말한다. 하지만 시즈오는 응수하며, 에노키즈는 자신을 죽일 수 없다고 주장하고 에노키즈의 얼굴에 침을 뱉는다. 이 장면은 에노키즈가 얼마나 무력한 존재인지, 그리고 그가 어떻게 권력과 부정한 사회 앞에서 보이지 않는 거대한 벽을 형상화하는지

를 보여주고 있다. 어릴 때부터 그는 권력에 맞서려 했지만, 결국은 무력감을 느끼며 좌절을 반복한다. 에노키즈는 아버지를 죽이고 싶었지만, 많은 죄 없는 사람들은 살해했으면서도 아버지에게는 칼을 들이댈 수 없었다. 시즈오에게 권력과 그의 무자비한 사용이 극복할 수 없는 공포였다면, 에노키즈에게는 아버지인 시즈오가 그러한 존재였기 때문이다. 많은 신자들에게 신은 그런 존재일 것이다. 시즈오는 그와 아들 에노키즈가 천주교로부터 벌을 받았음을 알려 주며, 그럼에도 신을 두려워해야 한다고 말한다.

시즈오와 카즈코는 서로의 마음을 알고 있었지만, 신의 두려움 때문에 성적인 행위를 한 번도 하지 않고 참았다. 이러한 강제적인 절제는 여관 주인인 하루와 그녀의 남편 사이에서도 나타나고 있다. 하루의 어머니와 에노키즈는 남자가 하루를 때리는 모습을 그저 바라보고 있을 뿐이다. 이런 상황에서 사람들을 쉽게 죽이는 에노키즈가 절제하는 장면은 그가 어떤 것에 대해 무력하게 느끼고 있는 상황을 보여주게 된다. 그러나 그들이 분노나 공격성, 충동을 표출하지 않는 것은 아니다. 이들의 공격성은 다른 대상을 향하고 있다. 카즈코의 아버지가 개를 죽이듯, 에노키즈가 수많은 죄 없는 사람들을 죽인다. 그렇다면 왜 에노키즈는 아버지를 죽이지 않았던 걸까? 에노키즈는 여러 번 살인을 저지르며, 이를 통해 사회적 질서에 저항하고 내면의 욕망을 실천하는 듯 보인다. 그러나 그는 아버지를 용서할 수 없으며, 그를 죽이지 못한 것을 후회한다. 시즈오는 그가 며느리에게 가지고 있던 욕망을 아들에게 고백한다. 아버지를 죽였어야 한다고 말하는 아들과 아들의 아내를 욕망했다는 아버지의 고백은, 과연 '인간 다움'이란 무엇인가라는 근원적인 질문을 우리에게 던지고 있다.

7. 결론 : 일본 제국주의·군국주의의 폭력에 대한 알레고리

결론적으로 말하자면, 본 연구는 일본 제국주의·군국주의의 폭력에 대한 알레고리로서 <복수는 나의 것>을 다음과 같이 해석하였다. 일본 제국주의·군국주의가 ① 창궐함으로써 이에 상응하여 폭력과 광기가 극단적인 형식을 띠었다는 점, ② 일본과 동아시아 지역의 절대다수의 무력한 개별 인간들을 잔혹하게 희생시키고 폐기시켰다는 점, ③ 이처럼 무력한 개별 인간들의 운명을 결정하였고, 일본과 관련해서 보면 일본이 과거 청산을 실행하지 않았다고 지적한다. 그러므로 무력한 개별 인간의 운명이 일본의 패망과 함께 청산되지 않았고 일본 제국주의·군국주의가 여전히 기능하면서 일본인들의 삶을 비참하게 만들고 있다는 점이다. 문병호는 이러한 지점에서 이마무라 쇼웨이 감독의 1979년 작품인 <복수는 나의 것>이 매개하는 의미를 이해할 수 있는 -역사적 맥락에서 도출될 수 있는- 조건을 구성한다고 보았다. 이 영화는 그것 자체로 거의 완전한 하나의 수수께끼인바, 이 수수께끼를 해독하기 위해서는 앞에서 말한, 일본 현대사에서 확인되는 부정적인 역사적 사실에 대한 이해가 필요한 것이다.

이 점을, 영화가 매개하는 의미를 이해하기 위한 가능성을 더 확실하게 포착하기 위해, 더 구체적으로 살펴보기로 한다. ①극단적인, 너무나 극단적인 폭력과 광기의 창궐, ②무력한 개별 인간들⁴⁾의 참혹한, 너무나 참혹한 희생, ③일본 제국주의·군국주의의 죄악에서 벗어나지 못하는 운명이 일본에서 지속되고 있는 현실[①+②+③을 A라고 표시해 보기로 한다]이 이마무

4) 남승석은 이마무라 감독의 <신들의 깊은 욕망>(1968)과 <복수는 나의 것>(1979) 사이에 10년이 기간이 존재하며, 이 기간에 이마무라 감독이 다큐멘터리 연출에 집중하며 7편의 다큐멘터리를 완성했음을 밝히고 있다. 이마무라 감독이 이 작품들을 “기민(棄民)” 시리즈로 명명한 것은, 그가 버려진 무력한 개별 인간들에 집중적인 관심을 갖고 있음을 입증한다.

라 감독으로 하여금 (1)영화의 주인공인 에노키즈 이와오가 아무런 이유가 없이 자행하는 극단적인, 너무나 극단적인 연쇄살인 행위, 그리고 양심을 완전하게 버리면서 저지르는 사기 행각, (2)에노키즈의 가족을 포함하여 그가 접촉하는 무력한 개별 인간들이 당하는 비참한, 너무나 비참한 희생이 운명이 된 모습[(1)+(2)를 A로 표시해 보기로 한다]을 영상으로 형상화하는 동기를 부여하였다고 볼 수 있는 것이다. 단적으로 말해서, <복수는 나의 것>은 일본 제국주의·군국주의의 청산되지 않은 폭력과 광기를, 아도르노의 개념을 빌린다면, 표현하지 않고는 견딜 수 없는 충동인 미메시스적 충동을 통해 형상화한 작품이라고 해석될 수 있다.

A는 현실이자 본질이며, A는 영상으로 표현된 가상(假像)이다. 그러나 A와 A는 등치 관계에 놓여 있다. 따라서 영화 <복수는 나의 것>은 일본 제국주의·군국주의의 광기와 폭력이 구축한 경험세계에 대한 알레고리이며, 아도르노의 개념을 사용한다면 이러한 경험세계에 대한 미메시스이다. 나는 벤야민이 알레고리에는 세계가 인간에게 강요한 고통이 퇴적되어 있다는 점을 통찰하였다는 사실에 대해서 이미 여러 차례 언급하였다. 이렇게 해서, 일본 제국주의·군국주의라는 극단적인 폭력과 광기가 구축한 경험세계가 이 세계의 일차적인 피해자들인 일본인들에게 강요한 고통이 퇴적되어 있는 영화가 바로 <복수는 나의 것>이라는 해석이 가능해진다. <복수는 나의 것>에서 강요당한 고통을 받는 대상으로 등장하는 인물들은 물론 일본인들이다.

남승석은 문병호와의 저작에서 이마무라 감독이 폭력에 대한 비판에서 인류학적 관심을 보이고 있음을 지적하고 있다. 이렇게 보면 문병호는 그가 일본 제국주의·군국주의의 폭력이 동아시아 전체, 더 나아가 인류 전체에 피해를 줬다는 인식을 공유하는 예술가라는 점은 어렵지 않게 추론될 수 있을 것이라고 지적한다. 남승석은 일본 제국주의·군국주의가 자행한 폭력에 대한 이마무라 감독의 비판은 이 폭력이 발원한 일본을 배경으로 한 영화를 통해서 시도되고 있지만, 그의 폭력 비판을 일본이라는 배경에 제한하여 해석하는 것은 옳지 않다고 본다. 그의 비판이 겨냥하는 대상은 동아시아 전체에 폭력을 자행한 일본 제국주의·군국주의이기 때문이다. 그의 폭력 비판을 일본에 제한하여 해석할 경우 <복수는 나의 것>은 일본에서 발생한, 일본인들만의 문제를 다룬 영화로 축소될 것이며, 일본 제국주의·군국주의가 자행한 거대한 폭력의 실체도 또한 축소되는 결과에 이르게 될 것이다. 알레고리에 도달하는 데 성공한 어떤 예술작품은 그 작품의 배경이 되는 공간과 시간을 넘어서서 의미를 매개하고 더 나아가 의미를 형성하는 능력을 갖춘다. <복수는 나의 것>은 이런 능력을 발휘하는 뛰어난 예술작품이다.

참고문헌

- 손열. (2017). 지역질서로서 공동체 개념의 등장: 동아협동체론의 성립, 전파와 식민지 유통, 동아연구 제36권 1호(통권 72집) pp.1-31.
- 하정현, 정수완. (2019). <일본곤충기>가 표상하는 전후일본의 '상상된 개인'-프리즈 프레임 중심으로, 영상문화콘텐츠연구 17, 213-237.
- 문병호, 남승석. (2024). 『벤야민-아도르노와 함께 보는 영화』, 갈무리 출판사.