오시마 나기사 영화와 한국의 관련 양상

김승구*

〈차 례〉

1. 서론
2. 청춘영화 속의 재일조선인 이미지
3. 한국 체류 경험과 다큐멘터리영화들
4. 심화된 한국 인식과 60년대 후반 극영화들
5. 국가의 멍에와 지식인의 자의식
6. 결론

【국문초록】

오시마 나기사는 1960년대 내내 발표하는 작품마다 재일조선인이나 한국인과 관련된 소재를 영화에 도입하고 한국과 관련된 글을 쓰기도 하는 등 일본의 여타 지식인들과는 달리 일찍부터 한국에 관심을 가지고 있었던 인물이다. 1960년대 중반 한일협정 조인 후 기대만큼 양국 간의 교류가 원활하지 않던 상태에서 오시마는 간접적이나마 양국 간의 우호와 이해를 촉진하려는 의도를 표명했던 것이다. 이 글은 1960년대 일본의 전위적인 영화감독으로 알려진 오시마와 한국의 관련 양상을 분석하고 그 의미를 조명하고 있다.

이런 작업을 위해서 그 당시 한국에 오시마가 알려지게 되는 유

* 세종대학교 국어국문학과

일한 창구였다고 생각되는 언론 기사를 기본 자료로 삼고자 한다. 이 기사들을 시대 순으로 배치하여 시간적 격차를 두고 오시마가 한국에 의해 어떻게 묘사되는지를 살피고자 한다. 이를 위해 크게 네 개의 세부 항목을 설정한다. 1960년대 초반의 청춘영화들, 1964년의 한국 체류 경험과 여기에서 기원한 일련의 다큐멘터리영화들, 그리고 한국 체류 경험으로 심화된 한국에 대한 인식에 기반하여 만들어진 1960년대 후반의 극영화들, 그리고 마지막으로는 1970년대에서 1980년대 초반의 소식이나 사건들.

오시마는 때로는 한국인의 우호적인 관심의 대상이 되기도 했고 때로는 영화 제작이나 발언의 진의가 한국인에 의해 오해를 받기도 했다. 그러나 그의 영화나 글의 내용을 종합적으로 검토해 볼 때, 그는 비단 영화계 인사뿐만 아니라 여타의 문화계 인사 중에서도 한일 문화 교류 초기에 가장 적극적이고 우호적으로 한국을 형상화함으로써 한일 양국 간의 문화적 교류에 큰 기여를 했으며, 향후 한일 양국 간의 상호 이해에 있어서 중요한 거점 역할을 할 것이다.

주제어: 오시마 나기사, 재일조선인, 한일 관계, 1960년대, 영화, 대중문화, 지식인

1. 서론

오시마 나기사(大島渚, 1932~2013)는 1960년대 일본영화의 전위적인 흐름을 대표적으로 보여주는 감독으로 잘 알려져 있다. 그는 일본의 전통적 문화가 살아 있는 교토 출신으로 교토대학 법학부 재학 당시 교토부학련위원장(京都府學連委員長)으로 활동했던 좌파 성향의 감독이다. 그의 회고에 따르면 그가 영화계에 뛰어들

게 된 것은 순전히 우연이었다. 그는 대학 재학 시절 창조좌(創造座)라는 이름의 교내 극단을 창설해서 주재했지만, 영화에는 그다지 관심이 없었다. 졸업을 앞두고 취직자리를 찾던 그는 우연히 쇼치쿠(松竹)영화사 조감독 시험을 보게 되었는데, 우수한 성적으로 합격하자 영화의 길로 들어섰다.[1)]

오시마는 비교적 이른 시점에 감독으로 승진하여 데뷔작인 「사랑과 희망의 거리(愛と希望の街, 1959)」를 발표하게 되는데, 이후 그의 영화들은 그가 나고 자란 교토의 전통적인 분위기와는 사뭇 다른 현대적인 분위기를 풍기고 있다.[2)] 도쿄라는 대도시를 배경으로 패전을 딛고 일어서는 전후 일본의 각종 병리 현상들을 조명하는 영화들이 만들어지는 가운데 그의 영화는 권력과 이데올로기의 문제를 성이나 범죄를 매개로 고강도로 비판하는 사회비판적인 성향을 강하게 내비치게 된다.

오시마가 1960년대에 발표한 영화들 중에 한국인의 관점에서 눈여겨 볼만한 대목은 그의 영화에 한국과 관련된 이미지가 지속적으로 표상되고 있다는 점이다. 일본의 감독들 중 재일조선인 출신이 아닌 순수 일본인으로서 그만큼 한국에 지속적으로 관심을 표출한 경우는 드물다고 생각된다. 그가 이처럼 한국에 관심을 가지

---

1) 오시마 나기사의 감독 데뷔까지의 이력은 四方田犬彦, 『大島渚と日本』, 東京: 筑摩書房, 2010, p. 285 참고.

2) 오시마가 조감독으로 쇼치쿠영화사에 입사하던 1950년대는 미조구치 겐지(溝口健二, 1898~1956)나 오즈 야스지로(小津安二郎, 1903~1963)로 대표되는 멜로드라마가 일본영화의 유구한 전통으로 굳건히 자리를 차지하고 있던 시점이었다. 특히 도쿄 출신인 미조구치는 수십 년간 교토를 배경으로 가부키(歌舞伎), 노(能), 일본무용, 분라쿠(文樂), 작극술, 연기술 등 전통예술의 세계를 멜로드라마적인 터치로 그려내고 있었는데, 그의 대표작들은 대부분 교토를 배경으로 한 것들이었다.(佐藤忠男, 『溝口健二の世界』, 東京: 平凡社, 2006, p. 8.) 그런데 정작 교토 출신인 오시마는 이런 세계의 반대편에서 현대 사회의 문제점을 해부하는 영화를 만들었다. 이런 측면에서 미조구치의 죽음과 오시마의 데뷔는 일본 현대영화사의 새로운 시기가 도래했음을 알리는 사건이라고 할 수 있다.

게 된 데는 여러 가지 상황이 작용한 것으로 보이는데, 이 점에 관해서는 그가 영화감독 이장호(李長鎬, 1945~)와 가진 인터뷰 내용을 참조할 만하다. 그는 어린 시절 그의 조부로부터 조선에 관한 이야기를 많이 들었다고 한다. 그러나 이보다 직접적인 원인은 그가 참여한 일련의 영화 제작 활동이라고 할 수 있다. 1960년대 초반 그는 쇼치쿠 누벨바그라는 일련의 조어를 만들어낼 정도로 주목을 받다가 쇼치쿠와의 알력으로 쇼치쿠를 퇴사하게 된다. 그가 한동안 쉬고 있을 때 모 TV방송국의 의뢰로 「잊혀진 황군(忘れられた皇軍, 1963)」이라는 다큐멘터리영화를 제작하게 되었다. 그는 취재 과정에서 구 일본군 출신 재일조선인 상이군인들의 비참한 사정을 알게 되면서 커다란 충격을 받고 한국인 문제에 관심을 가지게 되었다고 한다.[3] 이것이 아마도 그가 한국을 자신의 뇌리에 강하게 각인하게 되는 직접적인 계기로 작용하게 되었을 것이다. 그는 이 과정에서 재일조선인이 근대 이후 일본의 자의식과 자기 표상에 필수불가결한 일부분임을 강하게 의식하게 된 것이다.

이처럼 오시마에게 재일조선인이나 한국인이 과연 어떤 의미를 가지고 있기에 그의 영화에 지속적으로 그런 이미지가 표상되는가 하는 점은 그의 영화를 논하는 데 있어서, 그리고 전후 일본의 정치와 문화를 이해하는 데 있어서 매우 중요한 문제라고 할 수 있다. 이 점에 관해서는 이미 일본의 영화평론가들이 그의 영화를 논할 때 부분적으로나마 언급한 바 있다.[4] 그리고 한국인 연구자 중에서는 신하경이 거의 유일하게 이 문제를 집중적으로 검토한 바 있다.[5] 신하경의 논문은 오시마의 한국 체류 경험을 기점으로

3) 사토 다다오, 문화학교 서울 역, 『오시마 나기사의 세계』, 문화학교 서울, 2003, p. 394.

4) 이와 관련한 일본 측 연구자들의 언급은 이후 논의 과정에서 부분적으로 참고하고자 한다.

5) 신하경, 「1960년대 오시마(大島渚) 영화 속의 재일조선인 표상」, 『日本文化學報』 45, 한국일본문화학회, 2010.5, pp. 187-212.

그전을 '조선의 재발견'이라는 관점에서, 그후를 '당사자 의식'이라는 관점에서 조명하고 있다. 전자에는 「잊혀진 황군」과 「윤복이의 일기(ユンボギの日記, 1965)」가, 후자에는 「일본춘가고(日本春歌考, 1967)」, 「교사형(絞死刑, 1968)」, 「돌아온 주정뱅이(歸って來たヨッパライ, 1968)」가 논의 대상이 되고 있다. 신하경의 이 논문은 오시마의 한국 인식의 성장 과정을 정밀하게 분석하고 있는데, 기본적으로 일본이나 일본영화의 문맥에서 그의 영화를 바라보고 있다. 즉 그를 일본이라는 일국적인 시야 내에서 살펴보고 있다는 말이다.

그런데 그 당시 오시마는 이미 한국에도 어느 정도 인지도를 형성하고 있다는 점을 당대 신문 기사 등을 통해서 확인할 수 있다. 그는 한국에 일본의 촉망받는 신진 감독으로 주목의 대상이 되고 있었던 것이다. 따라서 이 글에서는 일본이나 일본영화가 아니라 한국이나 한국영화로 그 시선을 돌려서 그와 그의 영화가 1960년대 한일 관계에서 가지는 의미를 당대 한국 언론의 보도 내용을 통해서 보다 포괄적으로 검토하고자 한다. 이런 작업은 1950년대 음성적으로 진행되어 온 한일 간 문화 교류가 한일협정을 계기로 본격화되는 1960년대 한국 사회 문화 영역의 특성을 살피는 데 중요한 의미를 갖는다고 생각된다.

2. 청춘영화 속의 재일조선인 이미지

오시마가 한국 언론에 처음 등장한 것은 1960년 12월이다. 1959년 「사랑과 희망의 거리」로 데뷔한 이래 그는 1960년 한 해에만도 「청춘 잔혹 이야기(青春殘酷物語, 1960)」, 「태양의 묘지(太陽の墓場, 1960)」, 「일본의 밤과 안개(日本の夜と霧, 1960)」 등 무려 세 편이나 연달아 발표함으로써 신진 감독으로서의 정력을 과시하였다. 그런데 이 중에서 「태양의 묘지」를 문제 삼는 글이 한국 언론

에 발표되면서 그는 한국에 공식적으로 알려지게 되었다. 이 글은 그 당시 영화평론가이자 시나리오 작가로 활동하고 있던 유한철(劉漢徹, 1917~1980)이 쓴 것으로, 「일본의 누벨 버그 영화작가에게 경고한다」는 제목을 달고 있다. 이 글은 그 당시 쇼치쿠 누벨 바그 영화감독으로 알려진 오시마의 「태양의 묘지」와 시노다 마사히로(篠田正浩, 1931~)의 「말라붙은 호수(乾いた湖, 1960)」라는 영화를 다루고 있는데 시종일관 비판적인 논조를 보이고 있다.

「태양의 묘지」의 경우 유한철이 문제 삼은 것은 영화 속에 등장하는 재일조선인의 부정적 이미지이다. 그는 이 영화의 주인공이 아니라 부수적 인물로 등장하는 재일조선인이 '밀주(密酒)집 밑바닥 생활 속에 조그마한 감상조차 안 느끼는 파렴치한'으로 묘사된 것에 대해 비판하고 있다. 그는 이 영화에서 이런 인물은 작품 구성상의 필요가 아니라 한국인에 대한 모욕을 의도한 설정이라고 보고, 이것이 '국제 예의'에 어긋날 뿐만 아니라 그 당시 전개되고 있던 한일회담에도 부정적 영향을 미칠 것이라고 비판한 것이다.[6]

그러나 「태양의 묘지」라는 영화는 오시마가 재일조선인을 부정적으로 묘사하려는 목적을 가지고 만든 것은 아니다. 이 영화는 그 당시 일본영화계의 유행이었던 태양족영화에 대한 오시마적인 응답[7]으로서 만들어진 것일 뿐이다.[8] 이 영화에 등장하는 오사카

---

6) 劉漢徹, 「日本의 누벨 버그 映畵作家에게 警告한다/國際禮義에 어긋난 짓은 삼가라」, 『京鄕新聞』, 1960.12.4.

7) 모린 투림(Maureen Cheryn Turim)은 이 영화를 니콜라스 레이(Nicholas Ray) 감독의 「이유 없는 반항(Rebel Without a Cause, 1955)」이나 그 당시 유행하던 태양족영화의 폭력적 서사에 대한 패러디로 평가하고 있다. 그 이유는 「이유 없는 반항」이 젊은이들의 방탕을 사회적이거나 정신분석적으로 설명하면서 폭력을 낭만적으로 미화하는 데 반해 「태양의 묘지」는 폭력을 냉정한 시선으로 묘사하기 때문이다. Maureen Cheryn Turim, *Films of Oshima Nagisa-Images of a Japanese Iconoclast,* Berkeley: University of California Press, 1999, p. 50.

8) 막스 테시에, 최은미 역, 『일본영화사』, 동문선, 2000, p. 89.

하층 청년들 중 일부가 재일조선인이기는 하지만 그가 주인공은 아니다. 유한철이 문제 삼은 재일조선인 등장인물은 일본 하층민으로부터 일본 호적을 싼값에 사서 한국인 밀항자들에게 팔아 이득을 취하는 행태를 보이는데 이것은 오사카 하층민들이 보여줄 수 있는 부정적 행태의 일부분일 뿐이다. 따라서 예의 비판은 영화의 전체적인 맥락이 아니라 국부적인 부분에 치우친 판단이라고 할 수 있다. 또한 오시마의 경우 그 당시 한일회담을 통한 양국간의 이해와 친선을 바라는 쪽이었기 때문에 특별히 자신의 영화에서 재일조선인만을 부정적으로 묘사할 이유는 없었다.

이와 같이 상당히 편파적인 판단이 나오게 된 데에는 보다 근본적인 이유가 있어 보인다. 유한철이 「태양의 묘지」를 직접 관람하고 영화평을 쓴 것이 아닐 것이라는 점이다. 왜냐하면 그 당시 한국에는 일본영화가 일절 수입되지 않았기 때문이다. 아마도 일본 영화계의 소식을 전하는 영화 잡지를 통해서 알게 된 사실을 바탕으로 기사를 썼을 가능성이 높아 보이는데, 이런 조건 때문에 그는 이 영화를 객관적으로 평가할 수 있는 조건을 가질 수 없었던 것이다.

3. 한국 체류 경험과 다큐멘터리영화들

1964년 8월 21일에는 오시마 일행이 공보부 초청으로 한국을 방문하게 된다. 이들은 NTV에서 제작 예정이었던 「한국이 본 평화선」이라는 다큐멘터리영화를 촬영할 목적으로 방한했던 것이다.[9]

평화선은 이승만이 한국전쟁 당시인 1952년 1월 18일 기존의 맥아더라인보다 좀 더 일본 측에 근접한 해역에 일방적으로 영해선

9) 「日本 前衛作家 大島渚氏 訪韓」, 『京鄕新聞』, 1964.8.29.

을 선포한 것이다. 한국 측은 이 영해선을 평화선이라고 불렀지만 일본 측은 '이(李)라인'이라고 불렀다. 표면적인 이유는 국방과 어업 자원의 보호 필요성이었지만, 심층에는 한일예비회담에서 미국의 지원을 기대할 수 없게 된 한국이 그에 맞먹는 교섭 재료를 확보하기 위한 포석이 깔려 있는 것으로 볼 수 있다. 이로 인해 한국전쟁 후에도 일본 어선의 나포로 인해 한일 양국 간에는 끊임없는 분쟁이 이어졌다.[10]

오시마는 일본의 입장이 아니라 한국의 입장에서 이 문제를 바라보고 한일 상호 간 이해의 폭을 넓히기 위해서 이 영화를 촬영하고자 한 것이다. 1개월간의 체류 예정으로 방한한 그는 50여일 가량 한국에 머물렀던 것으로 보인다. 그런데 요모타 이누히코(四方田犬彦, 1953~)는 이 계획이 오시마가 한국 연안 어민의 실정을 알게 되었을 때 폐기되었다고 말할 뿐[11], 그 이유는 자세히 설명하지 않고 있다.

여하튼 이때 오시마는 촬영 작업을 하면서도 한국 영화인들이나 언론인들과의 만나면서 한국영화에 대한 자신의 견해를 피력했다. 특히 그는 추석 당일 영화관을 찾아서 영화관들이 성황을 이루는 장면을 목격하면서 조만간 한국영화도 일본영화처럼 쇠퇴의 길을 걷지 않을까 하는 우려를 표명한 바 있다. 그가 방한할 무렵 일본영화는 이미 쇠퇴의 길을 걷고 있었다. 1958년 연간 11억 2천 7백만 명이던 관객 수가 1963년에는 5억 1천 1백만 명으로 반 토막이나 있었다.[12] 영화 관객 감소의 원인에는 여행, 스포츠, 기타 오락 부문의 확장 등의 요인을 꼽을 수 있지만, 무엇보다도 텔레비전의 보급을 가장 큰 요인으로 꼽을 수 있다.[13] 물론 한국의 경우 텔레

---

10) 다카사키 소지, 김영진 역, 『검증 한일회담』, 청수서원, 1998, pp. 33-34.
11) 四方田犬彦, 앞의 책, p. 149.
12) 사토 다다오, 유현목 역, 『일본영화 이야기』, 다보문화, 1993, p. 349.
13) 田中純一郎, 『日本映畵發達史Ⅳ』, 東京: 中央公論社, 1980, p. 272.

비전의 보급이 아직 급박한 현실로 다가오지는 않았지만, 방한 당시 부흥기에 있던 한국영화 역시 조만간 이런 사태를 맞을 것이라고 오시마는 생각했던 것이다.

오시마는 한국영화가 사는 길은 "국제적으로 통용하는 힘" 여부에 있다는 점을 강조하고 이를 위해서는 영화에 대한 검열 제도가 없어져야 한다는 점을 주장했다.[14] 유현목(兪賢穆, 1925~2009)의 「오발탄(1961)」, 이만희(李晩熙, 1931~1975)의 「7인의 여포로(1965)」, 조긍하(趙肯夏, 1919~1981)의 「잘 돼 갑니다(1968)」가 정치적인 이유로, 유현목의 「춘몽(1965)」, 박종호(朴宗鎬, 1928~)의 「벽속의 여자(1969)」 등이 윤리적인 이유로 검열 처분을 받는 등 1960년대 내내 검열의 파고가 드세지는 상황이었다.[15] 이런 상황을 알고 있었을 그의 발언은 그가 영화 제작 초기부터 일본영화계에 지속적으로 주장한 영화 검열의 폐지 주장의 연장선에 있는 것이었다.[16]

이 당시 한국 체류 과정에서 오시마는 이후 두 편의 영화로 구성되는 필름을 촬영하게 된다. 한 편은 1964년 11월 15일 NTV를 통해서 「청춘의 비(青春の碑, 1964)」라는 제목으로 방영된 것으로, 4·19혁명에 참여했다가 불구가 된 어느 소녀의 후일담을 다룬 것이다. 이 소녀는 정부로부터 공로훈장을 받기도 했지만 생활고로 인해 매춘부가 될 수밖에 없었는데 이 사실을 안 어느 사회사업가

14) 大島渚, 「日本의 前衛派 監督 大島渚氏의 韓國映畵 및 俳優論/뛰어난 演技力/너무 많은 비오는 場面…千篇一律的/聲優들 代理錄音으로 잡쳐버려」, 『朝鮮日報』, 1964.10.6.

15) 이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004, p. 321.

16) 오시마는 1960년대 이후 민간의 자율적 영화 심의기구인 영륜(映倫, 映畵倫理規程管理委員會의 약칭.)이 영화감독에게 있어서 타율적인 규제 장치로 작동하고 있다는 점을 주장하면서 영화 검열에 저항했다. 표현의 자유에 대한 옹호는 일본을 넘어서 소련, 한국으로 확장되는 양상을 보였다. 1970년대 발표한 영화 「감각의 제국」은 그 정점에 있다고 할 수 있다. 표현의 자유에 대한 그의 주장은 大島渚, 「表現の自由」, 『体驗的戰後映像論』, 東京: 朝日新聞社, 1975, pp. 184-199을 참고할 수 있다.

가 그녀를 자신이 운영하는 시설에서 맡고자 하지만 이 소녀는 가정을 돌봐야 된다는 생각에 보호시설에서 나와 가족에게로 돌아간다는 이야기이다.[17] 사토 다다오(佐藤忠男, 1930～)에 의하면, 이 영화는 다큐멘터리영화임에도 불구하고 극영화라는 착각이 들 정도로 치밀하게 샷이 구성되어 있는 작품으로, 원래 이 영화는 소녀를 중심으로 구성될 계획이었으나 방송국의 요구에 따라 한 사회사업가의 미담 형식을 취할 수밖에 없었다고 한다.[18]

또 다른 한편은 그 당시 한국에서도 화제가 되었던 베스트셀러 「저 하늘에도 슬픔이(1964)」를 소재로 한 다큐멘터리영화였다. 소년 가장 이윤복의 실화담 「저 하늘에도 슬픔이」는 그 당시 이미 일본에서도 번역 출판되고, NHK에서도 라디오 전파를 탈 정도로 유명했다. 오시마는 1965년 여름 이 책을 읽고 감동을 받은 것이 계기가 되어 이 이야기를 영화화할 결심을 하게 된다. 그러나 일본에서도 한국에서도 촬영이 불가능한 상황이어서 1년 전인 1964년 여름 한국에 취재 차 갔을 때 찍어 둔 아이들 사진을 소재로 사용할 수밖에 없었다.[19] 그가 이 영화를 만들기 1년 전 이미 한국에서는 김수용(金洙容, 1929～) 감독에 의해 「저 하늘에도 슬픔이(1965)」라는 휴먼드라마 터치의 영화가 만들어져 전국민적인 화제가 된 바가 있다.[20]

---

17) 이 영화의 줄거리는 사토 다다오, 문화학교 서울 역, 『오시마 나기사의 세계』, 문화학교 서울, 2003, pp. 97-99 참고.

18) 같은 책, pp. 100-101.

19) 村山匡一郎, 「「ユンボギの日記」スチールアニメーション」, 田中千世子 編, 『大島渚』, 東京: キネマ旬報社, 1999.12, p. 109.

20) 한일 양국 사이에 동일한 아동 작문을 영화화한 사례는 이 작품 이전에도 존재한다. 1950년대 중반 일본에서 재일교포 소녀 야스모토 스에코(安本末子)의 수기 「니안짱(にあんちゃん, 1958)」이 발표되어 일본 사회의 화제가 된 적이 있는데, 이 작품을 한일 양국에서 비슷한 시점에 영화화하였다. 한국에서 먼저 유현목에 의해 「구름은 흘러도(1959)」라는 제목으로 영화화되었고, 이듬해 일본에서는 이마무라 쇼헤이(今村昌平, 1926～

오시마의 다큐멘터리영화 「윤복이의 일기」는 이윤복의 원작과는 무관하게, 총 250장 정도의 사진에 내레이션을 삽입하여 그 당시로서는 생소한 스틸 애니메이션 기법을 활용한 「윤복이의 일기」라는 한 편의 영화로 활용했다. 영화 속에는 남대문, 파고다공원의 독립기념 조각상, 해방촌의 풍경이 담겨 있다.

이 영화에는 윤복 소년으로 설정된 소년의 사진이 등장하지만 이 소년은 동일 인물이 아니라 비슷한 모습의 다른 한국 소년이다. 첫 부분에 등장하는 이 소년의 이미지는 이후 이 영화의 사건들을 바라보는 중심 시점을 형성하게 된다. 이 소년은 불안에 가득 찬 표정으로 집 밖을 바라보고 있고, 배경에는 물병이 보인다. 이 사진은 이후 배율의 변주를 통해서 이 영화에서 12번 등장한다.[21] 이 소년은 선로 옆에서 노는 영양 부족 상태의 아이들, 시장에서 물건을 팔고 있는 아이를 업은 여자들, 영화관 앞에서 껌을 파는 여자의 영상 전후에 배치되어 마치 이 소년이 한국의 풍경을 바라보면서 이야기하는 듯한 효과를 준다. 이 영화에서 이 소년은 한국 사회를 바라보고 비평하는 주체인 셈이다.[22]

또 이 영화에는 원작과는 무관하게 한국현대사의 여러 가지 사건들에 대한 언급이 부가되어 있다. 예를 들면 4·19혁명으로 이

2006)의 감독으로 「니안짱(にあんちゃん, 1960)」이라는 제목으로 영화화되었다. 이 경우 원작은 일본에서 출판되어 한국에 번역·소개되어 한국 사회에서도 화제가 되었는데, 소재 자체가 재일조선인의 현실이었기 때문에 한국에서 먼저 영화화된 것이다. 한일협정 체결 이전 문화 교류가 차단된 상태에서 비록 간접적이나마 한일 양국이 과거의 역사적 상흔과 반목에서 벗어나 심정적 공감을 형성하는 데 있어서 영화, 그것도 아동 작문을 소재로 한 영화가 일정한 기여를 하고 있다는 점은 현대 한일 관계를 점검하는 데 있어서 반드시 고려되어야 할 부분이다. 「니안짱」의 사회적 파장과 영화화 과정에 대해서는 김승구, 「아동 작문의 영화화와 한·일 문화 교섭」, 『한국학연구』 41. 고려대학교 한국학연구소, 2012.6, pp. 147-156 참고.

21) 四方田犬彦, 『大島渚と日本』, 東京: 筑摩書房, 2010, pp. 144-145.

22) 같은 책, p. 145.

승만 정권을 무너뜨린 학생 혁명과 거기에 참가한 학생들에 대한 내레이션이 나오기도 하는데, 이때 화면에는 거리에서 경찰과 충돌하는 학생들의 모습이 비치기도 한다.

이 영화는 비록 25분 정도 길이에다가 16미리 필름을 사용한 단편영화[23]에 지나지 않지만, 오시마로서는 그가 간접적으로만 체험했던 한국의 실상에 좀 더 확실히 다가간 결과라는 측면에서 그 의의가 적지 않다고 할 것이다. 「윤복이의 일기」는 등단작 「사랑과 희망의 거리」에서 그가 보여준 가난한 소년에 대한 관심이 확장된 결과라고 할 수 있다. 이후 그는 「윤복이의 일기」의 일본판이라고 할 수 있는 「소년(少年, 1969)」을 만들기도 하였다.[24]

그러나 「윤복이의 일기」에 대해서 적지 않은 관심과 호의를 보이던 한국 언론은 이후 이 영화에 대한 관심을 거두어들였다. 그 이유는 이 영화가 일본에서 조총련의 악선전의 도구가 되고 있다는 소식이 들려왔기 때문이다. 공보부의 보고에 의하면, 이 영화는 조총련에 의해 이윤복의 비참한 생활이 한국의 보편적인 상황을 반영하고 있다고 '악선전'되고 있었던 것이다. 그 당시 남한이 북한에 비해 경제적으로 열세였다는 점을 감안하면 한국 언론의 반응은 이러한 열등감에서 기인한 자연스러운 결과라고 할 수 있다.

그러나 이 보도[25]에서 "일본의 좌익 영화감독 오시마 니기사로 하여금 영화를 만들게 하여 상영시킬 계획이라고 발표했다."는 부분은 북한에 대한 열등감에서 비롯된 사실 왜곡이다. 공보부의 주장처럼 그가 조총련의 조종을 받아서 이 영화를 만들었던 것은 아니다. 그는 이 영화의 제작에 들어간 자금을 자비로 충당했다. 이

---

23) 「日本서도 映畵化/潤福군의 「저 하늘에도 슬픔이」」, 『韓國日報』, 1965.10.30.

24) 막스 테시에, 「오시마 또는 일그러진 욕망의 에너지」, 아서 놀레티 · 데이비드 데서 편, 편장완 · 정수완 역, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001, p. 123.

25) 「日本서도 映畵化/潤福군의 「저 하늘에도 슬픔이」」, 『韓國日報』, 1965.10.30.

런 사실을 무시한 공보부의 '좌익 영화감독' 운운은 1960년대 박정희 정권의 반공주의가 만들어 낸 허위 사실이라고 할 것이다. 그가 1960년대 일본 영화계의 급진적인 경향을 대변한 것은 사실이지만 그는 일본 공산당의 주류 노선에 반기를 들었을 뿐 특정한 어떤 정치적 흐름을 대변한 것은 아니었다.

4. 심화된 한국 인식과 60년대 후반 극영화들

오시마가 「윤복이의 일기」를 만든 배경에는 과거 일본이 한국에 저지른 죄에 대한 가책과 한국인에 대한 연민이 놓여 있었다. 이런 배경 하에서 그는 1960년대 내내 재일조선인이나 한국인과 관련된 요소들을 영화 제작의 중심이나 주변에 배치하곤 했다. 1968년에 발표한 「교사형」은 그러한 관심을 대변하는 문제작 중의 하나라고 할 수 있다. 이 영화는 1958년 도쿄 고마츠가와(小松川)에서 발생한 여성 연쇄살인 사건을 소재로 발표된 다양한 소설이나 영화중의 한 편이다.[26]

그런데 「교사형」은 사건의 경과를 추적하는 일반적인 방식을 취하지 않는다. 비록 예산 문제 때문에 전체 장면 중 상당수를 사형장 세트 장면으로 처리하기는 했지만 오시마가 이 영화에서 초점을 맞춘 것은 이진우(李珍宇, 1942~1962)의 사형을 통해 바라본 사형제도의 문제점과 재일조선인에 대한 차별 문제였다. 이 영화는 이진우가 사형장의 이슬이 된 1962년부터 오시마에 의해 영화화가 기획되었던 것으로 사형제도 자체에 대한 비판보다 그가 더 역점을 둔 것은 이 제도의 희생자가 된 이진우로 표상되는 재일조

26) 이 사건을 소재로 그 당시 발표된 작품 목록은 서경식의 글에서 확인할 수 있다. 서경식, 『난민과 국민 사이』, 돌베개, 2006, pp. 84-85.

선인의 위치에 대한 확인과 일본의 가해자로서의 역사에 대한 고발이다. 이 사건 당시 이진우가 사건의 범인이라는 사실에 대해서는 명확한 판단이 내려진 상태가 아니었다. 그래서 사실 관계에 대한 명확한 정리 없이 이루어진 사형에 대해서 한국과 일본에서 그의 구명운동이 일어나기도 했지만 사형은 예정대로 집행되었다.

오시마는 설령 이 사건의 범인이 이진우라 할지라도 그의 범행의 원천에 일본이 재일조선인에 가한 역사적 고통이 놓여있다는 사실을 들어 일본의 가해 행위에 대해 비판하고 있다. 이 영화의 주인공 이진우 역을 맡은 배우는 그 당시 20대 초반의 윤륭도(尹隆道)라는 재일조선인이었는데, 한국 언론은 그의 인터뷰 내용을 소개하기도 했다. 그 역시 이진우의 상황에 대해 동정하면서 이 사건이 "일본 정부의 재일교포에 대한 압박의 표현"이라고 보고 이진우의 억울한 심정에 동감을 표했다.[27] 윤륭도의 인터뷰 내용이 이 기사를 읽었을 당대 한국인 독자에게 어떤 파장을 미쳤을지는 정확하게 파악할 수는 없다. 그러나 형장의 이슬로 사라진 이진우라는 실제 인물의 침묵과 영화 속에서 그를 연기한 윤륭도라는 재일조선인 배우의 호소는 묘한 긴장을 유발하며 1960년대 한국인들에게 오시마라는 인물의 존재를 부각시키는 결정적 계기가 되었을 것이다.

오시마가 이처럼 한국 문제에 깊은 관심을 가지게 된 결정적인 계기는 앞에서 언급한 1964년의 한국 체류 경험이었다. 그는 1964년 12월 2일자 『아사히신문(朝日新聞)』에 「내가 본 한국」이라는 글을 통해서 한국 체류 소감을 밝힌 바 있다. 그는 이 글에서 한국인이 강한 국가 의식과 대일 감정을 가지고 있다는 점과 그와는 별개로 개인적으로 한국이나 한국인에게 친밀감을 느꼈다는 사실을 고백하고 있다.[28] 그가 처음 본 수도 서울에 대한 첫인상은 그

27) 「在日僑胞 李珍宇군/「絞首刑」映畵化」, 『大韓日報』, 1967.12.9.
28) 「스케치」, 『東亞日報』, 1964.12.10.

가 「태양의 묘지」에서 그려낸 오사카의 조선부락[29] 가마가사키(釜ヶ崎)의 인상과 흡사하다는 것이었다. 서울 거리는 마치 전후 3~4년쯤의 일본과 비슷한 상태라고 봤다. 그가 만난 사람들은 모두 자존심이 강하고 한국의 가난상이 알려지는 것에 대해서도 신경질적이었다.[30]

「내가 본 한국」은 전반적으로 한국에 대해 동정적인 시선을 표하고 있어, 1960년대 당시 오시마의 남달랐던 한국 이해를 엿보게 한다. 그는 한국인이 일본을 전적으로 부정하는 것이 아니라 일본과 가까워지기를 희망한다는 사실을 말하고 한일 간의 우호가 싹트기 위해서는 일본이 먼저 과거의 잘못을 반성해야 한다고 주장하고 있다.

오시마는 한국 체류 당시, 한국의 정치적, 사회적 상황도 민감하게 살폈지만 영화인인 그는 한국의 영화인들과 교류하고 한국영화를 감상하는 일로도 분주했다. 그는 한국 체류 당시 정진우(鄭鎭宇, 1938~) 감독과의 만남을 가졌는데, 아마도 정진우가 자신보다 젊은 세대의 참신한 감독이라는 점에 끌린 듯하다. 오시마는 남북분단의 아픔을 그린 정진우의 「國境 아닌 國境線(1964)」을 인상 깊게 보았다고 한다. 이는 그가 단지 일본 내의 재일조선인 문제뿐만 아니라 한반도의 분단 상황에 대해서도 관심을 가지고 있었던 탓으로 보인다. 그리고 일본영화가 전혀 수입되지 않았음에도 불구하고 한국 영화인들이 잡지나 책을 통해서 일본영화계의 흐름

29) 조선부락은 재일조선인들의 집단 주거 지역을 일컫는 표현으로, 주로 일본인들이 저지대에 지은 임대용 주택들이나 천변이나 국유지에 지은 소형 주택들로 이루어졌다. 열악한 생활환경 속에서도 민족적 정체성을 유지하는 데 있어 조선부락은 큰 역할을 했다. 1960년대 일본 경제의 고도성장 붐에 따라 재일조선인의 취업 확대와 천변 개수 사업으로 인해 조선부락은 조금씩 자취를 감추게 되었다. 金贊汀, 『韓國併合百年と「在日」』, 東京: 新潮社, 2010, pp. 223-224 참고.

30) 四方田犬彦 編, 『大島渚著作集 第二卷』, 東京: 現代思潮新社, 2009, pp. 96-97.

에 정통하다는 사실에 놀라기도 했다.[31]

다큐멘터리영화의 영역에서 재일조선인의 문제를 다루던 오시마는 그 범위를 확장하여 「일본춘가고」, 「돌아온 주정뱅이」 등의 극영화의 세계로 뛰어듦으로써 재일조선인이나 한국인을 가급적 배제하려는 경향이 강했던 전후 일본영화의 금기를 깨뜨렸다.[32] 「일본춘가고」의 경우 태평양전쟁 당시 만주에서 조선인 종군위안부들이 불렀던 춘가[33]를 둘러싼 정치의식과 성 의식의 갈등을 소재로 하고 있는데[34], 이를 통해 오시마는 일제의 식민지 지배로 인한 식민지 조선의 피해를 간접적으로 조명하고 일본의 뿌리로서의 조선의 위치에 대한 인식을 보여주고 있다.

「돌아온 주정뱅이」는 오시마의 여타 작품들에 비해 긍정적 평가를 받지 못하고 있다. 사토 다다오는 이 작품에 대해 다음과 같이 평가를 내리고 있다.

---

31) 四方田犬彦 編, 앞의 책, pp. 115-116.

32) 요모타 이누히코, 박전열 역, 『일본 영화의 이해』, 현암사, 2001, p. 190. 일본영화에서 재일조선인이나 한국인이 등장하는 것이 금기시되기는 했지만 그런 경우가 전혀 없었던 것은 아니다. 구체적인 검증에 한계는 있지만 이미 1920년대 일본영화에도 조선인이 등장했다는 설이 있다. 현재 우리가 쉽게 확인할 수 있는 예로는 일제강점 말기 이마이 타다시(今井正, 1912~1991)의 「望楼の決死隊(1943)」를 들 수 있다. 그 후 1960년대 초반 우라야마 기리오(浦山桐郎, 1930~1985)의 「キューポラのある街(1962)」에 이르기까지 일본영화는 종종 재일조선인의 이미지를 그려왔다. 四方田犬彦, 『大島渚と日本』, 東京: 筑摩書房, 2001, pp. 129-131 참고.

33) 이 영화에서 불리는 춘가의 가사는 다음과 같다. “가랑비 부슬부슬 내리는 밤에/유리 창문 너머로 엿보고 있네/만주 철도 금단추 바보 같은 놈/만지는 건 50전 보는 건 공짜/3엔 50전만 내게 준다면/수탉이 울기까지 놀아드리죠” 이 노래는 태평양전쟁 당시 유행했던 「귀여운 스짱」이라는 노래를 개사한 곡으로, 만주 사창가에서 남만주철도주식회사 사원을 상대로 몸을 파는 정경을 노래한 것으로, 작자는 알려져 있지 않으나 조선인을 멸시하는 일본인이 만든 것으로 추정된다. 사토 다다오, 문화학교 서울 역, 『오시마 나기사의 세계』, 2003, p. 157.

34) 구견서, 『일본영화와 시대성』, 제이앤씨, 2007, p. 476.

> 이 영화는 한국에서 온 밀항자가 기타큐슈 인근 해안에 상륙해 도쿄로 향하는 일종의 로드무비인데, 기성 영화문법에 대한 파괴의 장렬함과 부분적으로 발작적인 유머가 느껴지는 것 외에는 별로 흥미를 끄는 요소가 없다. 베트남전쟁과 관련된 이미지가 그다지 스토리와 관계없이 끼어 들어가 있기도 해서 일견, 평화로운 현대 일본이 실은 아시아의 불안정과 희생 위에 있다는 사실을 암시하고 있는 것처럼 여겨지기도 하지만, 그렇다고 해도 이 영화 자체는 한 편의 영상적 농담의 나열에 불과한 것처럼 보이는 나약함이 있음을 부정할 수 없다.[35]

이 영화는 베트남전쟁에 대해 미국을 지지하는 입장에 있던 일본 정부와 박정희 정권을 비판하는 메시지를 담고 있다. 베트남전쟁 당시 어느 베트남 병사가 포로인 베트콩의 머리에 사격을 가해서, 포로의 얼굴이 깨지는 순간을 포착한 사진의 장면을 주인공들이 우스꽝스럽게 흉내 내며 노는 장면에서 우리는 오시마의 비판의지를 단적으로 읽을 수 있다. 이 영화 이전 그가 제작에 참여한 베트남전쟁 관련 다큐멘터리영화 3부작 「남베트남해병대전기(南ベトナム海兵隊戰記, 1965)」가 방영 금지된 사건이 있는데[36], 「돌아온 주정뱅이」는 일종의 소극(笑劇) 형식을 취함으로써 검열망을 피하려는 의도를 보여주고 있다.

이 영화는 기타큐슈 어느 해변에서 놀고 있는 세 명의 일본 청

35) 사토 다다오, 앞의 책, pp. 196-197.

36) 오시마는 이전부터 작업을 같이해 온 방송국 다큐멘터리영화 제작자인 NTV의 우시야마 준이치(牛山純一, 1930~1997)와 베트남전쟁 관련 다큐멘터리 영화 취재차 베트남을 방문한 후 이 결과를 3부작 형식으로 묶어 방송에 내보낼 예정이었다. 1부는 우시야마, 2부와 3부는 오시마의 감독으로 제작된 이 영화는 1부가 1965년 5월 9일 방영되었으나 정치가들의 압력으로 2, 3부의 방영이 중지되었다. 이 영화에서 문제가 된 것은 베트남인의 머리를 자르는 장면인데, 잘린 머리를 늘어뜨리며 걸어가는 장면이 너무 직접적이고 잔혹하다는 것이었다. 그러나 그 심부에는 미국의 베트남 개입을 지지하는 일본 정부의 정당성을 근저부터 흔드는 묘사들이 이 영화에 있어서 정치인들의 심기를 불편하게 만들었다는 사실이 있다. 是枝裕和, 「大島渚とテレビドキュメンタリー」, 東京: 『Switch』, 2010, p. 264.

년이 벗어놓은 옷을 베트남전쟁에 징집되는 것을 피해서 밀항한 한국군 병사 이종일과 일본에서 유학하기 위해서 밀항한 마산고교 학생 김화가 탈취하면서 시작된다. 이들에게 일본 옷은 자신의 신분을 세탁하기 위해서 필수적인 것이었다. 옷을 탈취당한 일본 청년들은 이종일과 김화가 벗어놓은 군복과 교복을 입을 수밖에 없고 이들은 곧 한국인 밀항자로 오인 받게 된다.

이후 이들은 자신의 옷을 찾기 위해 노력하지만 오히려 한국인 밀항자들에 의해 추격당하게 된다. 이들 세 명의 청년들을 살려두면 자신의 신분이 탄로 날 것이 분명하기 때문이다. 그런데 이 과정에서 세 명의 청년이 밀항자로 오인 받아서 일본 경찰에 체포된다. 이들은 오오무라(大村)수용소에 수용되었다가 현해탄을 건너서 부산항에 도착하게 된다. 한국 관헌들에 의해 이들은 곧 베트남 전선으로 보내진다. 이들은 동중국해를 거쳐서 베트남에 도착한 후 미군사령부의 명령으로 최전선에 보내져 적의 포격에 쓰러진다. 이 장면들은 실제로는 모두 도쿄 우에노(上野)공원에서 촬영되었다. 동물원을 오오무라수용소로, 시노바즈이케(不忍池)를 현해탄으로, 그리고 시노바즈이케 언덕을 부산항으로, 우에노공원 근처의 공사장을 베트남 전선으로 설정하고 있다. 이는 오시마 영화로는 보기 드물게 희극적인 면모라고 할 것이다.[37] 이와 같은 서사 구성은 그 당시 베트남전쟁과 일정한 거리를 두면서 미국의 개입을 지지하던 일본 정부와 국민에 대한 풍자라고 할 수 있다. 평화롭게 일상을 영위하던 일본 청년이 아이러니하게도 베트남전쟁의 희생자가 되기 때문이다.

이후 세 명의 청년은 이전 부분과의 인과성 없이 다시 기타큐슈로 돌아와 한국인 밀항자로부터 도주의 길을 떠나고 한국인 밀항자들은 이들은 추적한다. 이후 이 영화는 매우 복잡한 구성을 보

37) 四方田犬彦, 앞의 책, p. 177.

여주고 있는데, 전반부의 장면들이 반복됨으로써 관객으로 하여금 편집의 오류가 아닌가 하는 착각을 하게 한다. 이 영화는 한국인 밀항자들이 베트남전쟁 당시의 유명한 사진의 장면이 그려진 벽화 밑에서 사형 당하는 장면에서 세 명의 청년들이 "이종일은 나다.", "김은 나다."라고 절규하면서 끝이 난다. 이는 베트남전쟁에 직간접적으로 개입하고 있었던 박정희 정권과 일본 정부에 대한 비판을 의도한 것으로 볼 수 있는데, 일본 관객이 그러했던 것처럼 한국 관객에게도 이 영화는 베트남전쟁에 직접적으로 개입하여 수많은 군인의 희생을 초래했던 박정희 정권에 대한 비판으로 읽을 수 있다. 물론 오시마가 이와 같은 영화를 통해 미국 주도로 움직여 가는 일본 사회의 부정적 측면을 꼬집고자 하는 의지가 일차적이겠지만 그가 1960년대 내내 한국과 관련된 메시지를 끊임없이 생산해왔다는 측면을 고려하면 국가가 민중을 폭력적으로 지배하며 희생자를 양산해온 군국주의 일본에 대한 비판의 연장선상에 있다고 할 것이다. 그리고 이는 엄격한 정치적 검열로 사회비판적 영화 생산이 철저히 차단당한 한국영화계에 대한 대리보충으로 볼 여지도 있다.

5. 국가의 멍에와 지식인의 자의식

1960년대 한국 언론에 소개된 오시마의 이미지는 대체로 긍정적인 편이었다. 그는 일본 영화의 새로운 흐름을 개척하는 전위적인 감독이라는 일본 내의 평가가 한국에 그대로 통용되었고, 한국에 대해서 대체로 동정적이거나 우호적인 태도를 갖춘 인물로 평가되었다. 물론 「태양의 묘지」나 「윤복이의 일기」처럼 일부 부정적 평가가 내려지기도 하지만 이는 사실에 대한 정확한 정보에 기반을 두지 않은 과장과 왜곡의 혐의가 짙은 부분이다. 「태양의 묘지」에

형상화된 재일조선인의 이미지가 그리 긍정적이지는 않지만 이것이 유한철의 주장대로 악의를 가진 편파적인 재현이라고 보기는 어려울 것이다. 또 이윤복의 글에 대한 진심어린 공감에서 시작된 영화 「윤복이의 일기」가 조총련 관련 루머 때문에 왜곡된 이미지로 수용된 것은 안타까운 일이었다.

오시마의 진의는 1992년 그가 도쿄에서 열린 전후보상을 요구하는 집회에 참석해서 한 발언을 살펴보아도 이해할 수 있다. 그는 이 집회에서 "일본인 제일의 결함은 우리가 다른 나라의 국민들과 과거 어떤 식으로 교류했는가를 완전히 잊고 살아왔다는 것입니다."라고 발언한 바 있다. 이 말은 그가 1960년대 이후 한국과 맺은 특별한 관계를 이해하는 데 중요한 열쇠가 된다. 그의 영화에 등장하는 재일조선인이나 한국인은 그 자체를 비하하려는 의도가 아니라 일본인의 현 상황을 드러내기 위한 일종의 거울로 제시하려는 의도를 내포한 것이었다.[38]

1960년대 한국 언론에 가끔씩 등장하던 오시마는 1970년대 들어서는 거의 등장하지 않는다. 이는 그가 1970년대 일본영화계에서 제작 활동을 하지 못한 사정과 연계되어 있다. 흥행 성적이 별로 좋지 못했던 그의 영화를 제작하겠다고 나서는 제작자가 없었던 것이다. 이로 인해서 그는 외국에서 제작비를 충당하는 방식으로 영화 제작을 모색할 수밖에 없었다. 1976년 칸 영화제에 「감각의 제국(In The Realm Of The Senses, 1976)」이 출품되었다는 소식[39], 「감각의 제국」이 프랑스에서 검열을 받지 않고 일부 극장에서 상영되었다는 소식[40], 「감각의 제국」의 각본과 스틸 사진을 엮어 출판한 단행본이 외설문서 판매 혐의로 도쿄지검에 의해 기소되어

---

38) 김성욱, 「서문: 오시마 나기사 세대의 고독에 대하여」, 사토 다다오, 문화학교 서울 역, 『오시마 나기사의 세계』, 2003, p. 11.

39) 「칸느映畵祭와 韓國映畵의 現實」, 『東亞日報』, 1976.6.1.

40) 「외설映畵에 관대한 佛 文化相 지루女史」, 『京鄕新聞』, 1976.10.1.

외설 시비에 휩싸였다는 소식[41]이 전해졌을 뿐이다. 이 당시 그는 영화 제작 외에 영화 평론이나 TV용 다큐멘터리영화 제작, TV 프로그램 출연 등 부수적인 활동으로 영화 제작의 공백을 메워가고 있었다. 이처럼 그는 1970년대 일본에서뿐만 아니라 한국에서도 서서히 잊혀져 갔다.

오시마가 한국 언론에 다시 주목받은 것은 1984년 7월경이었다. 한일 지식인 간에 한일 우호를 다짐하는 「현해탄에 새 길이 열린다」라는 제하의 양국 문화인 간의 토론회가 KBS와 아사히TV 공동 주관으로 부관페리 선상에서 개최되었는데, 여기에 그가 일본 측 인사 중 한 명으로 참석하게 되었다. 그런데 이 토론회 과정에서 한국 측 인사를 향해서 그가 '바카야로!'라는 욕설을 퍼부은 사실이 국내 언론에 대서특필되었다.

당시 사건의 정황은 이러했다. 이 토론의 사회자는 각각 자국민을 상대로 상대방 나라와 국민에 대해 실시한 앙케트 결과를 바탕으로 토론을 이끌고자 했다. 일본 측 한 인사는 일본인이 본 한국인의 이미지로 "무척 부자유스러운 나라", "관심이 없다", "가깝고도 먼 나라"라는 결과를 내놓았고, 한국 측 김영작(金榮作) 교수는 한국인이 본 일본과 일본인의 이미지로 "경제 대국 제국주의", "간사하고 치사한 민족", "기분 나쁜 나라"라는 결과를 제시했다. 그런데 김영작이 오시마에게 이 결과에 대해서 발언을 요청하자 오시마가 "그따위 조사는 난센스다. 나는 코멘트하기도 싫다."고 화를 내는 돌발 사건이 벌어졌다. 그는 국가적 차원의 이야기를 할 생각이 없었는데, 김영작에게는 이런 발언이 일본 지식인의 책임 회피로 느껴졌던 것같다. 김영작의 추궁이 이어지자 그가 문제의 발언을 한 것이다.[42] 그는 이 사건 이후 언론 인터뷰를 통해서 자

41) 「記錄的인 觀客 모은 映畵 외설 是非 再燃」, 『東亞日報』, 1977.8.20.

42) 사건의 정황은 「玄海灘 위의 어느 失言」, 『京鄕新聞』, 1984.7.27 보도 내용을 재구성한 것이다.

신이 일개인으로서 국가의 책임을 추궁당하는 것이 싫었으며 문제의 욕설을 한 것에 대해서는 인정하지만 자신의 생각이 틀렸다고는 생각하지 않는다는 사실을 명확히 했다.[43] 일견 모순적인 이런 태도는 일본이라는 국적성을 결코 벗어날 수 없으면서도 그것으로부터 이탈해서 개인으로서 존립하려는 일본의 비판적 지식인의 태생적 한계를 보여주는 것이라고 하겠다. 이런 태도를 수용하기에 한국의 지식인들은 국가적 정체성에 너무도 강하게 결속되어 있었던 것이다.

여하튼 국내 언론은 오시마의 발언이 함축하고 있는 의미를 엄밀하게 검증하는 과정은 생략한 채[44] 반일 감정을 부추기기에 바쁜 모습이었다. 1980년대 초 문부성이 일본의 20세기 아시아 침략사를 미화하는 지침을 내린 사실이 알려져 한국과 중국으로부터 거센 반발을 산 일본교과서 파동이 일었던 시점임을 생각하면 한국 언론의 이와 같은 보도 태도는 대중의 대일 감정에 편승한 측면이 있다고 할 것이다. 이 날 토론회 내용은 광복절 특집으로 KBS1 TV를 통해 「해상대토론-현해탄의 새 길」이라는 제목으로 방영되었다. 물론 오시마의 문제 발언 부분은 삭제된 채였다.[45] 그러

---

43) 「「바카야로」 發言 日 감독 "내 생각엔 틀린 점 없다" 記者회견서 또 妄言」, 『東亞日報』, 1984.7.31.

44) 그 당시 심경을 묻는 이장호의 질문에 오시마는 다음과 같이 답변한 바 있다.
"오해를 받아도 할 수 없으나 그 '바가야로'는 당시 같은 자리에 있었던 어떤 사람에 대한 개인 감정이었지 한국인 전체에 대한 감정이 아니었습니다. 나는 원래 사람이란 국가나 지역의 구분을 떠나서 좋은 사람도 있고 싫은 사람도 있을 수 있다고 믿고 있습니다. 특히 한국과 일본의 역사적 불행은 개인과 개인 사이에도 칼로 무 자르듯 일본 사람은 이렇고 한국 사람은 저렇다 식의 선입관으로 쉽게 단정하게 되는 경향이 있는데 그러한 모습이 바로 그 토론이 있었던 배 안에서도 보인 것 같았습니다."
사토 다다오, 문화학교 서울 역, 『오시마 나기사의 세계』, 문화학교 서울, 2003, p. 395.

45) 방영 후 문제의 장면을 삭제하고 방영한 사실에 대해서 아쉬움 표하는

나 이와 같은 지적이 깊이 있게 받아들여지기에 당시 한일 관계는 매우 악화된 상태였다. 이로써 오시마가 그동안 영화를 매개로 해 진행해 온 작업들은 부정적인 표상으로 착색된 채 한국인의 뇌리에서 서서히 사라져 가게 되었다.

6. 결론

1965년 한일 양국이 과거의 역사적 상흔을 뒤로 하고 새로운 관계를 수립하기 위해 한일협정을 체결하고 미래지향적으로 양국 관계를 수립할 것을 선언했다. 그러나 한국 정부의 민족주의적 태도와 일본 정부의 왜곡된 과거사 인식으로 인해 양국 간의 교류는 오랫동안 교착 상태에 빠졌다. 특히 정치와 역사의 장벽을 넘어 양국 간의 이해를 도모하는 데 있어서 중요한 역할을 할 것으로 기대했던 문화 부문의 교류조차 제대로 이루어지지 못했다. 물론 서적이나 출판물은 이미 수입되어 시중에 유통되고 있었으나 영화나 음악 같은 보다 대중적인 영역은 수입 금지 조처에 묶여 이 땅에 선보이지 못했다. 일본 측 역시 일부 영화나 음악을 중심으로 한국의 대중문화 수입을 허용하고 있었으나 전면적인 것은 아니었다. 일본이 한국과는 달리 일부 허용 방침을 취할 수 있었던 것은 경제 강국으로 부상하고 있던 시대의 자신감에 기인한 것이라고 할 수 있다.

이처럼 대중문화 교류가 교착 상태를 보이던 상황에서 상대방

의견이 제기되기도 하였다. 방송평론가 신규호는 "「바카야로」 해프닝은 시청자들이 가장 관심을 가진 부분이었는데 그 대목은 방영되지 않고 화가 이우환 씨의 설명으로 처리되어 사건 전후가 과연 어떤 것이었는지 알 수가 없었다. 바로 이런 점 때문에 이 프로는 객관성이 결여되어 있었고 편집에 대한 신뢰도가 낮아진 것 같다."고 비평했다. 「感情만 노출시킨 韓·日 船上 토론」, 『東亞日報』, 1984.8.16.

국가에 대한 진정한 이해의 노력은 양국 대중문화인들 사이에서 잘 보이지 않았다. 그런데 그 당시 유독 한국에 대해 지속적인 관심과 이해의 노력을 보여준 이가 영화감독 오시마였다. 이 글에서는 그의 영화나 글에 대한 분석을 통해서 그가 한일 간의 대중문화 교류의 역사에서 갖는 선구적인 의의를 평가하고자 하였다.

앞에서 살펴본 것처럼 오시마는 자신의 영화에서 재일조선인이나 한국인의 문제를 종종 다룬 바 있다. 1960년대 초반 TV용 다큐멘터리영화 제작에서부터 비롯된 이런 흐름은 1960년대 후반 극영화들에까지 이어지는 양상을 보였다. 이 글에서는 한국 언론에 소개된 그의 동정에 관한 기사들에 대한 분석을 밑바탕으로 1960년대 초반부터 1980년대 초반까지 20여년을 시간적 축으로 그의 영화나 글에 나타난 재일조선인이나 한국인에 관련된 내용을 검토하였다.

오시마는 때로는 한국인의 우호적인 관심의 대상이 되기도 했고 때로는 영화 제작이나 발언의 진의가 한국인에게 오해되기도 했다. 그러나 그의 영화나 글의 내용을 종합적으로 검토해 볼 때, 그는 비단 영화계뿐만 아니라 대중문화계 전반을 통해 1960년대 가장 적극적으로 한국에 관심을 가진 인물이었다. 물론 그러한 관심이 일차적으로 일본의 비판적 지식인으로서의 관심에서 비롯된 측면이 강한 것이 사실이다. 그러나 결과적으로 그의 작업 내용이 한국 언론을 통해서 수시로 보도될 정도로 한국의 영화감독이나 국민들에게 일정한 자극제 역할을 한 사실을 부정하기는 힘들 것이다. 이 글에서는 주로 1960년대 그의 영화들이 한국과 관련하여 갖는 의미를 살펴보았다. 그러나 자료의 제한성으로 인해 그의 작업이 당대 한국의 영화 제작계나 1990년대 관객에게 어떻게 수용되었는가를 충분히 검토하지 못한 아쉬움이 있다. 그러나 1960년대 중반 새로운 관계로 형성되기 시작한 한일 간 문화 교류 양상을 대중문화의 핵심이라고 할 영화라는 프리즘을 통해 검토할 수

있는 초석을 놓았다는 점에 이 글의 의의를 두고자 한다.

참고문헌

「「바카야로」 發言 日 감독 "내 생각엔 틀린 점 없다" 記者회견서 또 妄言」,『東亞日報』, 1984.7.31.
「感情만 노출시킨 韓·日 船上 토론」,『東亞日報』, 1984.8.16.
「記錄的인 觀客 모은 映畵 외설 是非 再燃」,『東亞日報』, 1977.8.20.
「스케치」,『東亞日報』, 1964.12.10.
「외설映畵에 관대한 佛 文化相 지루女史」,『京鄕新聞』, 1976.10.1.
「日本 前衛作家 大島渚氏 訪韓」,『京鄕新聞』, 1964.8.29.
「日本서도 映畵化/潤福군의 「저 하늘에도 슬픔이」」,『韓國日報』, 1965.10.30.
「在日僑胞 李珍宇군/「絞首刑」 映畵化」,『大韓日報』, 1967.12.9.
「칸느映畵祭와 韓國映畵의 現實」,『東亞日報』, 1976.6.1.
「玄海灘 위의 어느 失言」,『京鄕新聞』, 1984.7.27.
大島渚, 「日本의 前衛派 監督 大島渚氏의 韓國映畵 및 俳優論/뛰어난 演技力/너무 많은 비오는 場面 … 千篇一律的/聲優들 代理錄音으로 잡쳐버려」,『朝鮮日報』, 1964.10.6.
劉漢徹, 「日本의 누벨 버그 映畵作家에게 警告한다/國際禮儀에 어긋난 짓은 삼가라」,『京鄕新聞』, 1960.12.4.
구견서,『일본영화와 시대성』, 제이앤씨, 2007.
김승구, 「아동 작문의 영화화와 한·일 문화 교섭」,『한국학연구』 41, 고려대학교 한국학연구소, 2012.6, pp. 137-161.
다카사키 소지, 김영진 역,『검증 한일회담』, 청수서원, 1998.
_____, 문화학교 서울 역,『오시마 나기사의 세계』, 문화학교 서울, 2003.
사토 다다오, 유현목 역,『일본영화 이야기』, 다보문화, 1993.
서경식,『난민과 국민 사이』, 돌베개, 2006.

신하경, 「1960년대 오시마(大島渚) 영화 속의 재일조선인 표상」, 『日本文化學報』 45, 한국일본문화학회, 2010.5, pp. 187-212.
요모타 이누히코, 박전열 역, 『일본 영화의 이해』, 현암사, 2001.
이영일, 『한국영화전사』, 소도, 2004.
테시에, 막스, 최은미 역, 『일본 영화사』, 동문선, 2000.
_____, 「오시마 또는 일그러진 욕망의 에너지」, 아서 놀레티 · 데이비드 데서 편, 편장완 · 정수완 역, 『일본영화 다시 보기』, 시공사, 2001.
金贊汀, 『韓國併合百年と「在日」』, 東京: 新潮社, 2010.
大島渚, 『体驗的戰後映像論』, 東京: 朝日新聞社, 1975.
四方田犬彦 編, 『大島渚著作集 第二卷』, 東京: 現代思潮新社, 2008.
四方田犬彦, 『大島渚と日本』, 東京: 筑摩書房, 2010.
是枝裕和, 「大島渚とテレビドキュメンタリー」, 東京: 『Switch』, 2010.2.
田中純一郎, 『日本映畵發達史Ⅳ』, 東京: 中央公論社, 1980.
佐藤忠男, 『溝口健二の世界』, 東京: 平凡社, 2006.
村山匡一郎, 「ユンボギの日記; スチールアニメーション」, 田中千世子 編, 『大島渚』, 東京: キネマ旬報社, 1999.12.
Turim, Maureen Cheryn, *Films of Oshima Nagisa-Images of a Japanese Iconoclast.* Berkeley: University of California Press, 1998.
『大島渚 DVD BOX 1-3』, 松竹, 2006.

Relational Aspects of Nagisa Oshima's Films and South Korea

Kim, Seung-Goo

This article analyzes relational aspects of Nagisa Oshima who has been known as the 1960s Japanese avant-grade film director and South Korea and its meaning. He was a person who has been interested in "Jainichi", or Korean residents in Japan early unlike other Japanese highbrows. He has introduced these materials into his films and written several writings on South Korea in all the 1960s. Although indirectly, he expressed his intention to expedite friendship and comprehension between South Korea and Japan at the time that interchanges between both countries was not smooth as expectation after Agreement between South Korea and Japan in mid 1960s. This article evaluates significance of his interest in South Korea by analyzing his works and articles in detail.

In this article, for this work, I make press news basic data which are thought to be the only at that time. By allocating these data chronologically, I investigate how Nagisa Oshima was described by South Korean. For doing so, I establish four details greatly. Youth films of the early 1960s, The experience of stay in South Korea, a series of documentary films derived from this, and some films of the late 1960s which were made based on the deepened recognition of South Korea, finally, news or events of the 1970s to early 1980s.

Nagisa Oshima sometimes became friendly limelight of South Koreans and was misunderstood because of films or speeches which real intention was distorted to South Korean. But if we examine his films or writings synthetically, we will find that he has made large cultural contributions to South Korea and that he has figured and understood South Korea most friendlily among Japanese cultural personages. He will be an important key point in mutual understanding between South Korea and Japan hereafter.

Key words: Nagisa Oshima, Korean Residents in Japan, Relation Between South Korea and Japan, 1960s, film, mass culture, intellectual.

김승구
소속: 세종대학교 국어국문학과 부교수
주소: 서울특별시 광진구 군자동 98 세종대학교 국문과(집현관 910호)
전화번호: (02)3408-3102
전자우편: modace@sejong.ac.kr

이 논문은 2013년 10월 07일 투고하여
2013년 12월 09일까지 심사 완료하여
2013년 12월 31일 게재 확정함.