

# 영화적 시공간의 생략과 잉여

- 오즈 야스지로의 <아버지가 있었다>를 중심으로 -

임철희\*

1. 들어가며
2. <아버지가 있었다>의 생략과 잉여적 쇼트
  - 2-1. 수학여행 시퀀스
  - 2-2. 아버지와 아들의 낚시 장면
  - 2-3. 아버지가 있었다: 아버지의 임종 시퀀스
3. 나오며

## 국문요약

일본의 영화감독 오즈 야스지로(小津安二郎)의 영화세계는 일반적으로 1949년 작품 <늦봄 晩春>을 기점으로 전기와 후기가 구분된다. 그런데, <늦봄>을 기준으로 오즈의 전기와 후기를 구분할 경우, 작품들이 과연 그것을 경계로 확연히 구별되는 양식적 성격을 보이는가에 대한 질문을 던질 수 있다. 오즈의 전기와 후기 작품들은 영화 형식과 서사에서 상당부분 공통점을 가지는데, 그 중 하나가 감독의 주요 양식적 특성중 하나인 생략과 잉여의 문제이다.

본고는 <아버지가 있었다 父ありき>(1942)에 대한 분석을 통해 주로 오즈 후기의 특성으로 논의되는 주요 사건의 생략과 잉여로 구성된 서사적 특성이 전기에도 이미 시도되고 있었음을 연구하고자 한다. 이것은 후기영화들 위주로 담론화되어 있는 오즈에 대한 선입견을 깨는 시도 중 하나가 될 수 있을 것이며, 또한 영화에서 주요 사건의 생략과 비약 그리고 서사와 무관해 보이는 요소들의 잉여적 삽입이 궁극적으로 서사와 어떠한 관계를 맺는지에 대한 고찰이기도 하다.

\* 연세대학교 커뮤니케이션대학원 영상예술학 박사과정

<아버지가 있었다>에서는 죽음과 이별 같은 서사와 관련한 중요한 순간들이 생략되고 그 자리에 아무 상관없어 보이는 풍경과 정물 쇼트가 잉여적으로 삽입된다. 그리고 비약의 순간이 존재한다. 이러한 순간들은 서사적으로 중요한 의미를 파생하고 영화의 자장을 형성한다. 이러한 오즈의 영화적 서사 양식은 할리우드의 고전적 영화양식과 같은 관습적인 것으로부터 벗어나려는 시도로 이해될 수 있다. 이것은 그의 촬영과 편집 양식을 고려할 때도 마찬가지이다. 오즈 영화의 현대성은 진부해 보일 수 있는 주제와 이야기를 오히려 진부하지 않은 혁신적인 방식으로 영화 서사를 구성하고 양식적으로 실험했다는 것에 있다.

(주제어 : 일본영화, 오즈 야스지로, 아버지가 있었다, 생략과 비약, 잉여적 쇼트, 필로우 쇼트, 정물 쇼트, 영화 서사)

## 1. 들어가며

어떤 영화작가에 대한 논의에서 기이한 점은 논자들 사이에 암묵적인 동의가 있어 보인다는 점이다. 그 감독의 작품세계를 시기별로 나누는 근거로부터 작품의 양식적 특성에 이르기까지 지나치게 공통적인 특성으로만 범주화하는 경향을 느낄 때가 있다. 오즈 야스지로(小津安二郎)가 그러하다. 예를 들어, 흔히 다다미 쇼트라 불리는 움직임이 없는 낮은 위치의 고정된 카메라, 디졸브(dissolve)나 페이드(fade) 같은 광학적 장면전환 기법을 배제한 직접적인 쇼트의 연결, 180도 가상선을 넘어서는 360도의 공간활용, 소시민(또는 중산층)의 삶에 대한 일관된 묘사와 주제, 단순한 스토리, 정물과 풍경 쇼트의 사용 등이 ‘일반적으로’ 거론된다. 이는 영화에서 감독의 서명 과도 같지만, 누군가는 여기에 의문을 제기할 수 있다. 1927년 <참회의 칼 懺悔の刃>로 데뷔하여 유작인 1963년 <꽁치의 맛 秋刀魚の味>에 이르기까지 53편의 영화를 감독하면서 감독의 작품세계를 일군의 영화적 특성으로만 일반화할 수 있겠느냐는 점이다.<sup>1)</sup> 시게히코에 의하면, “문제는 어느 하나의

1) 오즈가 연출한 극영화는 모두 53편이다. 그러나 이외에 1935년 일반에게 공개는 되

특징으로 오즈를 정의하려고 하는 경우 그것에 모순되는 세부가 꼭 존재해 버린다는 것이다.”<sup>2)</sup> 오즈를 오즈로서 보고 있다고 생각하는 것은 오히려 오즈로서 보고 있지 못함을 역설한다. 이러한 혼란스러움은 박성수의 지적에 따르면, “기본적으로 오즈에게 있어서 원형이란 개념이 실제 모습 그대로의 오즈라기보다는 우리의 머릿속에 그려진 다소 포괄적이지 못한 상으로서의 오즈, 혹은 주로 <늦봄 晩春>(1949) 이후 후기 영화들만을 통해 형성된, 우리가 알고 있는 오즈(Our Ozu)에 토대를 두고 있기 때문이다.”<sup>3)</sup> 영화적 성격에 관한 논의에서 오즈의 경우는 먼저 후기에 방점이 찍히고 전기에 대한 시선이 존재하는 듯한 오해의 소지가 있다. 본 논문은 이와 관련하여 하나의 질문으로부터 시작을 하고자 한다. <늦봄>을 기준으로 오즈의 전기와 후기를 구분할 경우, 작품들이 과연 그것을 경계로 확연히 구별되는 양식적 성격을 보이는데에 대한 문제이다.<sup>4)</sup>

한 영화작가의 작품세계를 조망할 때 통시적으로 양식적 변화를 주지한다 하더라도 어느 순간부터 그들이 갑자기 많은 부분에서 달라졌다고 믿기는 어렵다. 후기에 비해 오즈의 전기는 카메라의 이동과 앵글이 자유롭고

지 않았으나 가부키 배우에 관한 다큐멘터리 <기쿠고로의 거울사자 菊五郎の鏡獅子>라는 작품이 있음을 일러둔다.

- 2) 하스미 시게히코, 윤용순 역, 『감독 오즈 야스지로』, 한나래, 2001, 147쪽.
- 3) 박성수 외, 시네마테크 부산 엮음, 오즈 야스지로, 대경문화, 2004, 28쪽.
- 4) 오즈의 영화들은 일반적으로 <늦봄>을 분기점으로 하여 전기와 후기로 구분되는 경향을 보인다. 이는 전기에도 종종 등장하기는 했지만 후기 작품들에 들어서면서부터 보다 지속적으로 등장하게 되는 동일한 배우군(群)과 노다 코고(野田高梧)라는 시나리오 작가와의 꾸준한 작업(오즈는 전기시기에도 그와 자주 작업을 하기는 했지만 그 외에도 이케다 다다오와도 많은 작업을 함께 했었다), 가족을 중심으로 진행되는 단순한 이야기와 절제된 영화 양식이 일관적으로 반복되어 적용되었다는 점이 그 근거가 된다. 또한 작품의 친자관계가 전기에는 아버지나 어머니와 아들을 축으로 이야기되는 반면, 후기에는 아버지와 딸 또는 어머니와 딸의 관계로 치환되는 차이를 보인다. 그리고 전기에는 주로 사회적 문제를, 후기에는 중산층의 가족문제를 주로 다루었다는 점에서도 영화적 주제의 변화가 있다. 시게히코는 오즈의 전기와 후기를 구분 짓는 것에 대하여 자식들의 성별과 함께 딸들의 나이가 평균적으로 결혼을 앞둔 연령인 25세에 머무르고 있어서 부모와 같음을 빗을 수밖에 없다는 점, 딸들의 거처인 2층 공간의 반복과 부모의 공간인 1층과 2층을 연결하는 계단이 화면에 등장하지 않는다는 점(<콩지의 맛>의 마지막 장면에 등장하는 한 쇼트는 예외로 하더라도), 공간의 시각화에서 열린 창외 건너편에서 다가오는 벽을 강조한다는 점 등을 논 의한다(하스미 시게히코, 윤용순 역, 『감독 오즈 야스지로』, 한나래, 2001, 76~121쪽).

다루는 주제 또한 <태어나기는 했지만 生れてはみたけれど>(1932)과 같은 소시민적 삶의 비애에 대한 희극적인 묘사부터 <젊은 날 若き日>(1929)과 같은 스포츠영화, <비상선의 여자 非常線の女>(1933)와 같은 갱 영화까지 다양하다. 그럼에도 후기 영화의 양식적 특성을 이미 보여주고 있는 전기 작품들이 있다. 예를 들어 <도다가의 형제자매들 戸田家の兄妹>(1941)과 <아버지가 있었다 父ありき>(1942) 등이 그것이다. 전자의 경우는 부모에 대한 봉양과 자식들의 이기적 행동에서 비롯되는 갈등을 주축으로 하는 <동경이야기 東京物語>(1953)와 서사구조가 비슷하고, 후자의 경우 한 부모 가정에서 자식의 결혼문제를 다룬다는 점에서 <늦봄>과 유사하다. <늦봄>에서 결혼을 둘러싼 아버지와 딸의 관계는 <가을 햇살 秋日和>(1960)에서 어머니와 딸의 관계로 치환된다. 그리고 자식 교육에 대한 부모의 헌신에 초점을 맞춘다면, <아버지가 있었다>는 오즈의 첫 유성영화 <외아들 一人息子>(1936)과 비교할 수 있다. 따라서 이야기의 유사성을 놓고 볼 때, 세부적인 차이는 인정하더라도 전기와 후기를 뚜렷이 구분할 정도로 양자 사이에 커다란 단절이 있다고 보기도 어렵다. 굳이 시기를 구분한다면 오히려 사회에 대한 풍자를 위주로 고전적 촬영과 편집의 특성을 보이는 무성영화와 점차 양식적 절제의 기반을 다져가는 시기의 유성영화로 나누어 볼 수도 있을 것이다.

촬영과 편집에서도 전기의 두 영화들은 후기의 영화들과 심각한 차이를 보이지 않는다. 주지해야 할 점은 오즈의 양식은 어느 순간 완성된 것이 아니라 영화적 본질에 불필요한 것들을 하나씩 버리는 과정에서 이루어졌다는 것이다. 그것이 후기부터 이루어지기 시작했다는 뜻은 아닐 것이다. 같은 후기 작품이라 하더라도 같은 시기 맨 앞에 위치한 <늦봄>과 마지막에 위치한 <콩치의 맛>은 촬영과 편집 형식에서 차이가 있을 수 있다. 두 편의 전기 영화들은 그러한 과정의 서두에 있다고 보면 된다. 그럼에도 특히 <아버지가 있었다>는 영화 텍스트 구조에서 오즈의 대표적 양식인 생략과 잉여의 문제를 1942년에 이미 고민하고 있었음을 여실히 보여주고 있다. 달리 말하면, 이 작품은 그것에 대한 감독의 사유를 탁월하게 제시해주고 있는 예이다. 따라서 오즈의 전기 작품을 통해 영화구조에서 생략과 잉여의

미학을 탐구해보는 것은 그와 관련하여 후기영화들 위주로 담론화되어 있는 오즈에 대한 선입견을 깨는 시도 중 하나가 되리라 믿는다.

## 2. <아버지가 있었다>의 생략과 잉여적 쇼트

일본 관객은 자신들이 경험하는 시각적 이미지와 일종의 무언의 약속에 익숙하다. 이미지와 공간을 대하는 그들의 태도에는 현실적 시각화와는 거리가 먼 것에 이미 익숙하다는 의미가 내재한다. 에드워드 홀의 지적처럼 “일본인들은 지각에는 언제나 기억과 상상력이 동반되어야 한다고 믿는다.”<sup>5)</sup> 이것은 그들이 공간을 인식하는 방식, 나아가 그것을 구성하는 방식과 연결된다. 일본에는 사이나 틈을 의미하는 ‘미(間)’의 개념이 있다. 비어있는 것조차 공간을 구성하는 일부로 기능한다. 비어있음은 공간의 일부가 생략되어 있음을 의미하지만, 여기서 생략은 단순한 없음이나 부재가 아니다. 부재는 존재의 의미를 부각시키지만 반대로 존재 또한 부재의 의미를 상기시킨다. 오즈가 공간을 직조하는 방식은 이와 같다. 프레임의 여백은 줄에 널린 빨래, 찻주전자, 꽃병, 등대와 같이 현전하는 것들과 상호교감하고 공존하며 영화적 공간을 채운다.

그런데 오즈의 생략은 이처럼 공간에만 국한되질 않는다. 사건이 생략된다. 문제는 오즈 영화에서 생략되는 순간들이 내러티브에서 중요한 지점들이라는 것이다. 오즈는 그러한 장면들을 직접적으로 제시하지 않는다. 이처럼 스토리와 관련한 중요 사건이 생략되는 반면, 불필요해 보이는 쇼트들이 잉여적으로 삽입되는 순간이 있다.<sup>6)</sup> 즉 오즈의 영화에는 생략과 잉여가 공

5) 에드워드 홀, 최효선 역, 『숨겨진 차원』, 한길사, 2009, 247쪽.

6) 오즈 영화에서 잉여적으로 등장하는 정물 또는 풍경쇼트에 대하여 연구가들마다 견해 차이를 보인다. 대표적인 예로써, 노엘 버치는 이를 필로우(pillow) 쇼트라 호명한다. 이것은 일본 전통 단시형(短詩形)인 하이쿠(俳句)의 ‘침언(枕言: pillow word)’의 기능에서 비롯되었다. 침언은 본래 하이쿠의 글자 수를 맞추기 위해 삽입되지만, 무의미해 보이는 이 단어가 오히려 문맥상 다양한 의미와 관계를 파생시킨다. 이 같은 관점에서 버치는 오즈의 잉여적 쇼트가 하이쿠의 침언과 유사한 기능을 한다고 보고 있다. 반면, 도날드 리치의 경우는 잉여적 쇼트를 ‘정물’ 쇼트라 지적하면서 일본

존한다. 생략이 뺄셈이라면 잉여는 덧셈이다. 이들은 내러티브를 분절화 시키지만, 그렇다고 해서 그것을 파괴하지는 않는다. 오히려 내러티브에 감정을 부여하고 극의 진행을 비약시킨다. 요시다는 <아버지가 있었다>가 그 이전 영화들에 비해 “비선형적이고 분절적”<sup>7)</sup>이라고 지적한다. 달리 말하면 오즈 후기의 양식적 요소들이 이미 1942년 전기 작품에서 보인다는 의미이다. 나아가 개별 작품들의 특성들을 좀 더 살펴본다면 이러한 논의는 <부초 이야기 浮草物語>(1934)나 <외아들 一人息子>(1936)과 같은 1942년 이전의 작품들로도 소급될 수 있다. 절대적인 동의를 하지는 않는다하더라도 버치가 “후기 영화는 전기의 점진적인 화석화의 역사(the history of gradual fossilization)이며 촬영과 편집 형식의 반복적인 재현”<sup>8)</sup>이라고 지적한 부분은 고려될 필요가 있다. 이는 역으로 “오즈적(Ozu-like)”인 것이 무의식적인 선입견으로 작용하여 후기에만 초점을 맞추어서는 안된다는 의미로 이해해야 한다.

## 2-1. 수학여행 시퀀스

생략과 잉여와 관련하여 <아버지가 있었다>에서 주목해야 할 특징적인 시퀀스는 적어도 세 군데를 고려할 수 있다. 영화의 기본 스토리는 오즈의 다른 영화들이 그렇듯 단순하다. 아내와 사별한 중학교 교사 호리카와 슈헤이(류 치슈)는 아들 료헤이(사노 슈지)와 살아간다. 수학여행에서 발생한 한 학생의 익사사고로 죄의식과 책임감을 느낀 그는 학교를 그만둔 뒤 아들과 고향으로 내려간다. 부자는 료헤이가 기숙학교 생활을 하면서 떨어져 살기 시작한다. 그리고 학업과 직장으로 인한 그들의 생이별은 이후 20여 년간 아버지가 세상을 떠나는 순간까지 지속된다.

---

의 전통미학적 정서 중 하나인 사물이 가진 정서나 분위기 또는 애상, 즉 ‘모노노와 와레(物の哀れ)’와 결부시킨다. 그리고 폴 슈레이더의 경우는 쇼트들이 삽입되는 순간의 의미작용과 관련하여, ‘정지(stasis)’라고 논의한다.

7) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.47.

8) Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979, p.277.

영화에서 그들이 헤어지게 되는 단초로 기능하는 것은 수학여행에서 발생한 보트전복사건이다. 그것이 발생하지 않았다면 아버지가 자신의 일을 그만두고 아들과 함께 고향으로 떠나지도 않았을 것이고, 경제적 문제로 인해 이들을 기숙학교에 보내고 따로 살아야할 일도 없었을 것이다. 따라서 수학여행에서 발생한 역사사고는 부자가 헤어지게 되는 원인으로 즉 이야기 진행을 위한 전제로 중요한 역할을 한다. 그러나 감독은 학생이 보트놀이를 하다가 물에 빠져 익사하는 장면을 보여주지 않는다.

주목할 것은 오즈 영화에서 종종 보이는 사진 찍는 순간이 이 시퀀스 앞에도 놓인다는 점이다. 예를 들어 <도다가의 형제자매들>에서는 어머니의 환갑 축하 당일에 가족이 모여 사진을 찍고 난 후 아버지가 세상을 떠난다. 그리고 영화는 이후 갈 곳 없는 어머니와 막내딸에 대한 형제자매들의 비정한 태도와 시선을 묘사한다. <나가야 신사록 長屋紳士録>(1947)에서는 혼자 사는 중년 여인이 길을 잃어 갈 곳 없는 아이를 우연찮게 맡아 키우면서 일어나는 갈등과 화해를 담고 있다.<sup>9)</sup> 여기서 두 사람의 관계는 유사 모자관계로까지 발전하게 되는데, 아이의 아버지가 갑자기 나타나서 그를 데려가기 전에 여인과 아이는 엄마와 아들처럼 서로 의지하면서 살기로 결정하고 사진관에서 사진을 찍는다. 오즈 후기에서는 <초여름 蓼秋>(1951)과 <가을 햇살 秋日和>(1960) 등에서 사진을 찍는 장면이 영화 마지막에 등장한다. 전자에서는 딸이 시집가기 전에 가족 3대가 기념촬영을 하고, 후자에서는 결혼식에서 딸과 그녀의 신랑이 사진기 앞에 선다. <늦봄>의 경우는 아버지가 내심 딸의 신랑감으로 염두에 두었던 자신의 조수가 다른 여자와 결혼한다는 사실을 알게 될 때 신랑과 신부의 사진이 등장한다. 사진은 시간을 정지시키고 그 장소에 함께 하는 이들의 순간을 보존하는 의미를 가지지만, 오즈 영화에서 사진의 의미는 이를 넘어선다. 등장인물들이 사진을 찍는 행위는 헤어짐의 순간 바로 그 이전에 등장한다.

<아버지가 있었다>의 수학여행 시퀀스는 가마쿠라의 대불상 앞에서 선

9) <나가야 신사록, 長屋紳士録, The Record Of A Tenement Gentleman>은 국내에서 ‘세입자 인명록’ 또는 ‘셋방살이의 기록’ 등으로 제목이 혼용되어 사용되나, 본 논문은 일반적으로 통용되고 있는 DVD 출시명에 따르기로 한다.

생과 학생들이 기념촬영을 하는 것으로 시작된다. “거기에는 아무런 위기적 상황도 없고 학교생활에 흔히 있는 삽화가 그려져 있을 뿐이다. 따라서 보트 전복의 직접적인 원인이 기념촬영에 있는 것은 아니지만, 내러티브 수준에 있어서는 명확히 기념촬영이 죽음과 헤어짐의 주제를 이야기에 도입한다. 그것은 친한 제자와의 이별과 중학교 교사직을 그만두는 것을 이중으로 준비하는 것이다”.<sup>10)</sup> 그런데 이처럼 내러티브 전개의 중요한 단초가 되는 보트전복의 순간이 이 시퀀스에서 생략되어 있다. 시퀀스 초반은 사진을 찍고 난 뒤에 이야기 전개와 관련이 없어 보이는 일련의 잉여적 쇼트들로 구성된다. 이 부분의 쇼트구성을 정리하면 다음과 같다.

- 세 개의 부도(浮屠) 쇼트
- 하코네 산 롱 쇼트(long shot).
- 군가와 같은 행진곡을 부르며 줄맞춰 걷어가는 학생들의 뒷모습 쇼트
- 아시노코 호수와 그 저편에 보이는 하코네 산의 롱 쇼트
- 숙소 복도 벽에 나란히 세워진 학생들의 우산 롱 쇼트

만일 사진촬영 후 숙소로 도보행진을 하는 학생들의 뒷모습 쇼트가 바로 이어졌다면, 시퀀스 초반의 구성은 관습적으로 익숙해 보일 수도 있었을 것이다. 그러나 감독은 사진촬영 후 느닷없이 묘탑(墓塔)으로 보이는 세 개의 부도(浮屠) 이미지 쇼트를 배치한다. 그리고 하코네 산의 롱 쇼트가 삽입되고, 걷어가는 학생들의 뒷모습이 보인 뒤 다시 호수와 산이 함께 묘사된다. 다섯 번째 복도의 우산쇼트는 숙소 안으로 진입하기 위한 설정쇼트로 보아도 좋을 것이다. 버치에 의하면 “이 쇼트는 이 시퀀스를 소개하는 필로우 쇼트로 기능한다”.<sup>11)</sup> 그렇다면 그 앞에 위치한 네 개의 쇼트의 의미에 주목할 필요가 있다.

시퀀스 첫 번째 쇼트에 등장하는 부도는 석가모니 부처를 의미하거나 일정한 승려의 사리를 봉안한 탑을 뜻하는데 일반적으로는 후자의 의미로 국한되어 쓰인다. 달리 말하면 부도는 죽음 또는 이별과 관련이 있다. 이 부도

10) 하스미 시게히코, 윤용순 역, 감독 오즈 야스지로, 『한나레』, 151~152쪽.

11) Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979, p.182.



쇼트는 학생들이 강 나루터에서 물에 빠진 친구를 찾아 소리를 치는 쇼트 다음에 다시 한 번 등장한다. 그리고 다음에 이어지는 쇼트는 뒤집어진 보트의 풀 쇼트(full shot)이다. 보트 쇼트 후반부에 목탁 소리가 들리면 이어서 사찰에서 무릎을 꿇고 앉아 죽은 학생을 기리는 학생들의 뒷모습 풀 쇼트가 나온다. 두 쇼트에 걸친 목탁소리는 여기서 뒤집어진 보트 쇼트와 사찰의 학생들 쇼트를 이어준다.

덧붙이자면, 부도로 보이는 석탑은 료혜이의 기숙학교 전학과 슈헤이의 직장문제로 인해 부자가 헤어지는 것을 어쩔 수 없이 수용하는 첫 번째 낚시 장면에도 등장한다. 따라서 잉여적으로 삽입되는 부도의 이미지 쇼트들은 이 영화에서 이별의 순간과 맞닿아 있다. 그런데도 이 쇼트는 이전 장면과 다음 장면 사이에 잉여적으로 위치한다. 결과적으로 한 학생의 익사사고가 뒤따라 나오기 때문에 역추적해서 그 의미를 확인할 수 있을 뿐이지, 사진 촬영 이후에 이 쇼트가 등장할 때는 갑작스럽다는 느낌과 함께 정서적 환기를 불러온다. 이는 일종의 소격효과로 작용한다. 이야기의 흐름으로 보면 필요 없는 쇼트로 보일 수 있다. 이 쇼트 다음에 잇따르는 산과 호수의 이미지 쇼트들도 마찬가지이다. 다만 뒷모습으로 보이는 학생들 중 누군가가 그 호수에서 익사하게 된다는 사실을 추론할 수 있다. 이 시퀀스의 나머지, 보트전복사고의 순간은 다음과 같은 쇼트로 구성된다.

- 자유 시간을 보내는 학생들과 바둑을 두는 선생들(슈헤이와 동료교사).
- 바둑을 두는 두 교사와 옆에서 지켜보는 또 다른 교사의 풀 쇼트
- 발바닥의 물집을 짜는 학생 원 쇼트(one shot).
- 오른쪽 외화면을 보며 ‘저 녀석들 우리 학생 아닌가요?’라고 동료교사에게 묻는 슈헤이(쇼트의 구성과 사이즈는 세 명의 교사가 등장하는 이전 쇼트와 같음)
- 두 대의 보트로 나눠 타고 있는 학생들 롱 쇼트
- 보트에 탄 사람이 누구냐고 학생들에게 묻는 선생들 풀 쇼트
- 모르겠다고 대답하는 학생들과 이를 듣는 선생들 롱 쇼트
- 여행지에서 산 기념품에 대한 소소한 잡담이 학생들 사이에 오간 후 세 명의 학생들이 뛰어 들어와 요시다라는 학생이 탄 보트가 뒤집어졌음을 알림
- 선생과 학생들이 뛰어나가는 복도 쇼트
- 배가 정박한 나루터로 학생들이 급박하게 뛰어가는 롱 쇼트
- 나루터에서 호수 쪽을 바라보며 요시다를 외치는 학생들 뒷모습.

- 부도 폴 쇼트
- 뒤집힌 보트 폴 쇼트(그 다음에 사찰의 장례식 장면으로 이어짐)

앞서 언급한 것처럼 관객은 익사한 학생이 누구인지 알 수 없다. 슈헤이가 보트를 타는 학생이 누구인지 묻는 장면과 이에 대한 리액션 쇼트(reaction shot)로 볼 수 있는 보트를 타는 학생들의 장면에서조차 롱 쇼트의 화면 구성으로 인해 관객은 그들이 누구인지 모른다. 다만 사고를 알리러 뛰어 들어온 학생에 의해 물에 빠진 학생의 이름이 ‘요시다’라는 것만 알게 된다. 그 요시다라는 학생은 롱 쇼트 정면으로 묘사한 기념사진촬영 장면의 카메라 앞 수많은 학생들 중 누구였을 것이고, 노래를 부르며 행진하는 뒷모습을 보이던 학생들 중 누구였을 것이다. 이처럼 감독은 그 학생에 관한 정보를 누락시키는 반면, 시퀀스 앞뒤로 잉여적 쇼트를 배치하면서 자연으로 돌아가게 되는 인간의 운명과 죽음, 회귀의 공간, 인물들의 이별을 암시한다.

사찰에서 장례를 지내는 장면에서도 죽은 학생의 가족은 등장하지 않는다. 또 다른 교사가 건네받은 쪽지에 의해 그들이 밤에 그 장소에 도착한다는 것만 알 수 있을 뿐이다. 익사한 학생뿐만 아니라 그의 가족에 관한 정보조차도 영화는 설명하지 않는다. 그들의 정보에 대한 생략과 시퀀스의 중심에 놓인 보트전복사고 장면의 생략은 그 사고로 인해 슈헤이가 앞으로 겪게 될 일들—퇴직과 아들과의 이별—과 감정에 이야기기 집중하도록 만들어준다. 달리 말하면, “수학여행사건은 영화 스토리의 나머지 부분들에 완전히 포함되지 않고, 이후 영화전개에서 아버지와 아들을 냉정하게 응시하도록 주 내러티브로부터 독립적으로 기능한다”.<sup>12)</sup> 즉, 영화의 이 프롤로그는 아버지가 교사직을 그만 두는 것, 성장한 아들이 교사가 되는 것, 그리고 중년이 된 제자들을 만나게 되는 주요 에피소드들과 유기적으로 얽혀있을 수 있음에도 주요 장면들의 생략으로 분절화된 내러티브로 인해 독립적으로 보이게 된다.

---

12) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor : Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.47.

## 2-2. 아버지와 아들의 낚시 장면

이 영화에서 가장 아름다운 아버지와 아들의 은어 낚시장면은 두 번에 걸쳐 제시된다. 사실, 아버지와 아들이 함께 낚시하는 장면은 <부초 이야기 浮草物語>(1934)에서 이미 나왔었던 것이며, <부초 浮草>(1959)에서 또한 한 번 제시된다. 이 영화에서 부자의 낚시 장면은 두 사람이 낙향하여 아버지의 친구가 승려로 있는 우에다 인근의 사찰에 기거할 때 처음으로 등장한다. 바느질 하는 아버지와 수학문제를 푸는 아들의 대화 장면이 지나가면 부도 쇼트가 등장하고 이어서 흐르는 강에서 밭을 담그고 낚시를 하는 부자의 뒷모습 롱 쇼트가 보인다. 그런데 관객은 여기서 부도 쇼트를 기준으로 이전 장면과 다음 장면 사이에는 상당한 시간의 흐름이 생략되었음을 알게 된다. 전날 밤, 성급하게 수학문제를 푸는 료헤이를 아버지는 나무란다. 이제 중학교 입학시험도 봐야하는데 침착해야 한다는 핀잔이다. 아들은 이내 문제를 풀고 두 사람은 내일 강에서 낚시를 하자며 낚싯대를 준비한다. 그리고 부도 쇼트 후에 낚시장면이 나오는데 놀라운 것은 이것이 그 다음날의 이야기가 아니라는 것이다. 둘의 대화에서 아버지는 시험이 끝났으니 마음이 편하지 않냐고 아들에게 묻는다. 아들은 수궁하며 한 문제를 못 풀어서 떨어질까 봐 걱정했다고 대답한다. 입학시험이라는 사건의 생략은 이처럼 대사를 통한 비약과도 연결된다. 그리고 아버지는 아들 친구가 어디에 입학했냐고 물으면서 료헤이의 중학교 입학문제에 관한 운을 댈다. 다시 말해서, 이 장면에서 아들은 이미 중학교 입학시험을 마친 상태이다. 시험에 관한 사건은 영화를 통해 전혀 제시되지 않았고, 다만 하나의 잉여적 쇼트-부도의 이미지쇼트-가 두 장면 사이에 삽입되었을 뿐이다. 그리고 이 쇼트는 낚시 장면 마지막에 다시 한 번 제시되고 그 다음에 등장하는 것은 (이미 중학교에 입학하여) 기숙사에서 친구와 공부를 하고 있는 아들의 모습이다.

이와 같은 두 개의 잉여적 쇼트는 앞서 수학여행 시퀀스에서 제시되었던 것처럼 이별의 순간에 등장한다. 그리고 이 쇼트들은 여기서 아들의 입학시험과 기숙학교 입학, 그에 따르는 부자의 이별의 순간이라는 중요한 사건들을 생략하고 그 만큼의 시간을 비약시키고 있다. 들뢰즈에 의하면 이러한

컷 방식은 “모든 합성적인 효과를 버리고 직접적으로 작동하는, 이미지들 사이의 순수한 시지각적 이행 혹은 구두점”<sup>13)</sup>이다. “이러한 방법은 당연히 그 초기부터 죽은 시간의 존재를 제기하며, 이 시간들이 영화의 흐름 내에서 증식되도록 한다. 물론 영화가 진행되면서 이 죽은 시간들은 단지 그 자체로 가치를 가질 뿐만 아니라, 어떤 중요한 효과를 거두어들이고 있다는 것을 알 수 있다.”<sup>14)</sup>

이러한 생략은 낚시를 하는 행위를 통해서도 재현된다. 아버지와 아들은 화면 오른쪽에서 왼쪽으로 낚싯대를 동일한 동작과 방향으로 던진다. 강물을 따라 자연스럽게 이동하는 낚싯대가 프레임 오른쪽에 다다르게 되면 이들은 다시 프레임 왼쪽을 향해 낚싯대를 던진다. 여기서 “낚시 행위는 자연의 질서에 따르는 순수하게 반복적인 운동을 만들어 낸다”<sup>15)</sup>. 여기서 두 사람은 입학시험과 친구에 관한 일상적인 대화를 나눈다. 그러나 아들의 기숙 학교 입학에 대한 이야기가 나오는 순간 이러한 기계적이고 반복적인 운동의 지속성은 무너진다. 아버지의 그것과 달리 아들의 낚싯대는 더 이상 움직이지 않는다. 그는 아무 말도 하지 않고 고개만을 떨군다. 디제시스 공간을 채우는 유일한 사운드는 열게 들리는 흐르는 강물 소리이다. 즉, 동작과 대화가 멈추는 순간이 여기에 존재한다. 이 장면이 어떤 효과를 만들어 낸다면 그것은 아들의 감정과 관련해서이다. 등을 돌리고 있지만 아들의 감정은 정확히 전달된다.

낚싯대를 드리우는 행위와 관련하여 덧붙여 논의해야 할 것이 있다면, 오즈의 잘 알려진 특성 중 하나인 시선의 등방향성이다. 물론 <아버지가 있었다>에서 시선의 등방향성이 이 장면에 처음으로 등장하는 것은 아니다. 영화 초반부, 시골에 도착하여 언덕에 나란히 앉은 부자가 도쿄를 떠나서 사는 것에 대해 대화를 나누는 장면에서도 두 사람은 언덕 아래 펼쳐진 풍경을 향해 같은 시선의 방향을 가진다. 아들은 전학문제와 타향살이에 대해 잠시 당황하면서도 아버지의 의견에 동의하게 되고, 도쿄를 떠나는 곳에 심

13) 질 들뢰즈, 이정하 역, 시네마II: 시간 - 이미지Ⅰ, 시각과 언어, 2005, 34쪽.

14) 질 들뢰즈, 이정하 역, 시네마II: 시간 - 이미지Ⅰ, 시각과 언어, 2005, 34~35쪽.

15) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.48.

정적으로 동의한 두 사람은 여전히 시선의 방향을 일치시킬 수 있게 된다. 감독은 여기서 둘의 대화가 진행될 때, 특히 후기 영화들에서 그러하듯, 인물의 정사(shot)와 역사(reverse shot)에서 180도 가상선을 넘어서 360도의 공간을 활용하며 장면들을 구성한다. 낚시장면에서 뒷모습을 보이며 서있는 부자의 시선도 나란히 한곳을 응시한다. “오즈에게 살아있는 이들은 말을 주고받는 것보다도 혹은 정면으로 응시하는 것보다도, 두 사람이 나란히 같은 방향으로 시선을 향하여 같은 하나의 대상을 눈으로 더듬음으로써 직접적인 교감의 순간을 형성한다”.<sup>16)</sup> 다시 말해서, 부자가 동일한 시선의 방향과 행위를 유지하고 있다는 것은 둘 사이의 정서적 유대관계를 역설한다. 그러나 그들 사이에 이별의 순간이 개입할 때, 아버지의 입을 통해 기숙학교라는 단어가 발화되는 순간, 이러한 시선방향의 일치는 무너진다. 아버지는 이전과 같은 방향을 응시하지만, 아들은 동작을 멈춘 채 시선을 아래로 드리운다. 두 인물의 동일한 행위의 지속이 단절되고 이들 시선의 방향이 불일치하는 순간, 그들은 더 이상 함께 할 수 없음을 받아들여야 한다.

첫 번째 낚시장면이 이별이 제시되는 방식을 보여주었다면, 두 번째 낚시장면은 아버지와 아들이 이별을 수용하는 방식을 보여준다. 대학을 마치고 학교교사를 하는 성인이 된 아들은 여전히 아버지와 떨어져 살고 있다. 그들은 오랜만에 온천에서 하룻밤을 보낸다. 료헤이는 직장을 아버지가 계신 곳으로 옮겨서 함께 사는 것을 제의하지만, 아버지는 아들의 앞길을 생각하며 거절한다. 중학교 입학하기 전 이별의 순간처럼, 아들은 아버지와의 이별이 지속되는 것에 안타까워하며 고개를 숙인다. 그리고 아버지의 조언에 동의한다. 이어서 일련의 쇼트들이 삽입되며 낚시장면으로 이어진다. 그 쇼트들의 구성은 다음과 같다.

- 부자가 나란히 앉아 몸을 담갔던 텅 빈 온천욕조 롱 쇼트
- 창문을 통해 다른 이들의 모습이 보이는 온천 속소 전경 쇼트
- 화로 위의 주전자가 프레임 오른쪽에 배치되어 포커스 인(focus-in)된 방 쇼트
- 낚시를 하는 부자의 롱 쇼트
- 아버지의 미디엄 쇼트

16) 하스미 시게히코, 윤용순 역, 감독 오즈 야스지로, 『한나레』, 2001, 128쪽.

- 아들의 폴 쇼트
- 다시 등장하는 김이 모락모락 나는 텅 빈 온천욕조 롱 쇼트

첫 번째 온천욕조 쇼트 말미에서부터 낚시하는 아들의 쇼트까지 일체의 사운드는 배제되고 나지막한 노랫소리와 딸랑거리는 방울 소리만이 들린다. 그리고 마지막에 다시 한 번 제시되는 욕조 쇼트에서는 그마저도 멈추고 침묵만이 공간을 채운다. 빈 공간을 채우는 것은 비어있는 소리이다. 낚시쇼트에서 부자는 말이 없고 이전에 그랬던 것처럼 나란히 서서 같은 방향에 시선을 둔 채, 낚싯대를 드리우는 동일한 동작을 반복한다. 아버지의 미디엄 쇼트와 아들의 폴 쇼트에서는 카메라가 180도 가상선을 넘어가며 보여 준다. 따라서 아버지는 프레임 왼쪽을, 아들은 프레임 오른쪽을 응시하고 있으며, 두 쇼트를 나란히 놓고 본다면 이들은 서로 마주 보고 있는 것과 같은 인상을 준다. 낚시 장면을 전후로 하는 이 온천장면은 텅 빈 욕조와 방과 같은 빈 공간과 음악을 제외한 여타 사운드의 배제로 인한 침묵을 강조한다. 두 사람이 첫 번째 낚시장면과 달리 끝까지 시선의 등방향성과 동작의 일치성을 유지하였다는 것은 이미 이들이 이별에 대해 수용하고 있음을 나타낸다. 같은 곳을 바라보며 같은 행위를 한다는 것은 비록 그것이 어쩔 수 없는 것에 대한 암묵적 동의라 할지라도 두 사람 사이의 정서적 일치를 의미한다. 그리고 아버지와 아들이 화면을 향해 시선을 두며 나란히 앉아 있었던 온천욕조의 빈 공간이 낚시장면을 전후로 되풀이해서 제시되는 것은 (앞으로 겪게 될) 부자가 함께 하는 순간이 부재함을 의미한다. 여기서 오즈의 빈 공간에 대한 들뢰즈의 논의를 주시해야 한다.

오즈의 공간은 탈접속 혹은 비워냄을 통해 임의의 공간의 상태로 고양된다. …… 오즈의 영화에서 이 공간들은, 빈 공간에 상대적인 혹은 결과적인 가치를 부여했던 네오리얼리즘조차 직접적으로 갖고 있지 않은 자율성을 갖고 있다. 이 공간들은 여기서 순수한 관조와도 같은 절대성에 도달하면서, 정신적인 것과 물리적인 것, 실재적인 것과 상상적인 것, 주체와 대상, 세계와 자아 사이의 일치성을 즉각적으로 보증한다.<sup>17)</sup>

www.kci.go.kr

17) 질 들뢰즈, 이정하 역, 『시네마II: 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005, 37~38쪽.

쇼트의 현전성과 구성의 문제에서, 화면에 제시되는 아무도 존재하지 않는 욕조와 숙소의 빈 공간들은 공간 일부의 단순한 가지적인 생략이 아니다. 그것은 어떤 대상의 단순한 부재를 의미하지도 않는다. 그렇게 표현된 쇼트들은 단순한 풍경이나 정물 쇼트가 아니라 비어있음과 충만함이 공존하는 또 다른 공간으로 치환된다. 들뢰즈가 지적하는 임의의 공간의 상태란 이것이다. 또 다른 예로써 주전자 쇼트를 본다면, 도날드 리치(Donald Richie)였다면 이것을 ‘정물’로 볼렸을 것이고, 폴 슈레이더(Paul Schrader)였다면 ‘정지(stasis)’라 볼렸을 것이다. 그러나 정물로써 주전자만 보기에는 그것을 안고 있는 (인물들이 함께 했었다는 사실이 존재하는) 공간, 정지의 순간으로 보기에는 공간에 개입되는 (흘러간 또는 앞으로의) 시간성이 간과될 여지가 있다. 따라서 이 시퀀스에서 또는 영화의 다른 부분에서 어느 순간 내러티브에 개입하는 잉여적 쇼트들은 시간과 공간의 생략된 부분, 부재하지만 존재 이상의 가치를 가지는 시지각적 구성의 차원에서 이해되어야 한다.

이쯤에서 짚고 넘어가야할 것이 있다면, 갑작스런 죽음 또는 이별의 순간 그 앞뒤로 동일한 구성과 사이즈의 이미지 쇼트가 잉여적으로 삽입된다는 것이다. 살펴본 것처럼, 보트전복사고와 부자의 첫 이별을 암시하는 낚시장면 전후로 부도 이미지 쇼트가 각각 배치된다. 두 번째 낚시장면의 앞과 뒤에는 김이 모락모락 나는 빈 온천 욕조의 이미지가 제시된다. 이러한 쇼트들은 중요한 순간에 느닷없이 삽입되면서 연속성 차원에서의 시간과 공간을 단절해버리고, 내러티브가 연속적으로 진행되었을 때 얘기할 수 있는 해당 장면들에 대한 필요 이상의 감정이 실리는 것을 거부한다.

정리하면, 두 개의 낚시 장면은 이 영화가 말하고자 하는 바를 집약적으로 담고 있다. 아버지와 아들이 낚시대를 드리우며 발을 담그고 있는 강은 흘러가는 시간, 삶과 같다. 그들은 산과 강이라는 자연, 그것의 질서 안에 존재한다. 인간은 무엇인가 소유하기 위해 삶이라는 흐르는 강물에 끊임없이 반복적으로 낚시대를 던지지만, 자기 것으로 완전히 만들 수 있는 것은 아무 것도 없다. 삶은 씬 없이 흘러가고 인간은 그 흐름 어딘가에서 잠시 존재하다 다시 흘러갈 뿐이다. “인간은 세계의 중심이 아니다”<sup>18)</sup>는 버치의

18) Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley:

언급은 이에 상응한다. 부자의 관계도 마찬가지로이다. 그들은 영원히 함께 할 수 없다. 첫 번째 낚시 장면에서 아버지와 아들은 첫 번째 이별을 한다. 두 번째 낚시 장면 이후에 그들은 영원한 이별을 한다. 그리고 삶은 부자가 타고 ‘떠나왔던’, 아들이 신부와 함께 타고 ‘떠나가던’ 기차처럼 지나가고, 강물처럼 어딘가를 향해 흘러간다.

### 2-3. 아버지가 있었다: 아버지의 임종 시퀀스

<아버지가 있었다>가 <동경이야기 東京物語>(1953)와 다른 점은 전기의 이 영화에는 아버지의 임종장면이 직접적으로 제시되는 반면, 후기 영화에는 어머니 토미의 임종장면이 생략된다는 점이다. 1953년 작품에서 감독은 어머니의 임종순간에 그것을 보여주기보다는 다섯 개의 텅 빈 쇼트들(항구의 부둣가, 석탑과 그 너머의 바다, 정박되어 있는 배들, 아무도 없는 길, 기차길)을 배치한다. <동경이야기>가 정서적으로 강하게 작용할 수 있는 요소들을 비워낸 반면, <아버지가 있었다>는 그에 비해 좀 더 직접적이다. 그러나 오즈 전기의 이 영화는 1953년 작품처럼 어떠한 암시도 제시되지 않다가 아버지가 갑작스럽게 쓰러진다. 아버지가 집에서 쓰러지는 장면과 병실 장면 사이에는 병원 정원으로 보이는 단 하나의 풍경 쇼트만이 제시된다.

료헤이는 징집을 앞두고 열흘 정도의 휴가를 받아 아버지의 집으로 온다. 다음 장면에서 아버지는 동료교사였던 히라타 선생과 성인이 된 중학교 제자들을 만나 회식을 한다. 그리고 집에 돌아와 아들과 그날 있었던 일에 대해 대화를 한다. 그 다음, 바람에 흔들리는 줄에 널린 빨래 쇼트와 동네 골목길 쇼트가 경쾌한 피아노 소리를 배경으로 지나가고 나면 아침이다. 영화적으로는 아들이 이때까지 며칠을 머물렀는지 짐작할 수 없다. 영화 말미, 기차 장면에서 그의 입을 통해 일주일이라는 시간이 흘렀음을 알게 될 뿐이다. 출근준비를 하면서 아버지와 아들은 그날 할 일에 대해 가벼운 대화를 나눈다. 아들이 자신의 방에 드러누워 휘파람을 불며 책을 보면서 한가로운 아침을 느낄 때, 가정부가 와서 아버지가 이상하다고 말한다. 아들이 달려



가 보면 아버지는 제대로 일어서지도 못하고 바닥에 풀썩 주저앉곤 한다. 왠지 좀 이상하다는 아버지의 말 말고는 그 이전까지 그리고 그때까지 아버지의 건강과 관련해서 영화는 아무런 언급이 없었다. 그리고 병원 정원으로 보이는 쇼트가 등장하고 나면 병실이 나오고 아버지의 마지막 순간이 찾아온다. 그는 자신이 할 수 있는 일은 최선을 다했기 때문에 행복하다는 말을 남기고 세상을 떠난다.

아버지의 임종순간에 관한 요시다의 논의에 따르면, “아버지와 아들은 움직임을 배제한 채 서로를 바라보지만 그들의 시선은 그들의 보는 대상에 도달하지 못하고 단순하게 허공에 부유한다. 그런데 이것은 마치 그들이 가족 사진을 찍기 위해 포즈를 취하는 것과도 같이 보인다”.<sup>19)</sup> 직접 사진기 앞에서 사진을 찍는 행위는 아니더라도 그들의 부자연스러운 동작은 마지막 순간을 보존하기 위해 사진기 앞에 서있는 몸짓과 다름 바 없다. 즉, 앞서 언급한 것처럼 결혼 또는 죽음 같은 가족의 헤어짐의 순간 전에 오즈의 인물들은 사진을 찍는다. 여기에는 시간을 정지시켜 이별을 거부하고자 하는 정서가 내재한다. 그러나 만남과 이별이 톱니바퀴처럼 맞물려 돌아가는 인간의 삶은 그러한 세상의 이치를 거스를 수가 없다. 여기서 “관객은 아들의 시선이 아닌 자신의 시선으로 한 인간의 죽음을 지켜보게 된다”.<sup>20)</sup> 다시 말해서, 해석하려 들지 말고 대상과 세계를 있는 그대로 바라보아야 한다. 이는 곧 삶과 죽음을 자연 질서의 일부로 담담히 수용하는 자세에 다름 아니다. 그러므로 아버지와 한 가정에서 살고자 하는 아들의 바람은 무너졌더라도, 그는 일생의 반려자를 만나 새로운 가정을 꾸리는 또 다른 희망을 가지게 되는 것이다.

주지해야 할 것은 수학여행 보트전복사고로 인해 아버지와 아들이 낙향한 다음부터, 그들이 집이라는 공간에 함께 한 순간은 영화에서 이 시퀀스가 처음이자 마지막이라는 점이다. 그들은 끝까지 가정이라는 것을 함께 소유하지 못했다. 즉, 부자가 함께 ‘사는’ 곳이 영화에서는 제시되지 않는다. 세

19) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.50.

20) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.50.

월의 흐름 속에서 그들은 몇 번을 만나 함께 하지만 모두 잠시 머물다 갈 수밖에 없는 공간에 존재한다. 그들이 그동안 만났던 곳은 아버지의 집도 료혜이의 집도 아니었다. 낙향하는 장면에서 어린 료혜이와 아버지가 밥을 먹은 곳도 낯선 곳의 낯선 식당이었으며, 고향에서조차 친구의 주거지(사찰)에서 함께 했다. 성인이 된 후, 교사가 된 아들이 아버지와 주말을 함께 보낸 곳도 온천이었다. 그 과정에서 아들의 성장과정은 제시되지 않았다. 기계가 돌아가는 공장내부, 빌딩과 같은 쇼트들이 잉여적으로 삽입되면서 시간(아들의 성장)과 공간(아버지의 일터와 바둑 기원)은 생략되고 비약했다. 아버지와 지인들과의 대화를 통해서만 료혜이가 샌다이에 있는 대학을 들어갔고, 졸업 후 교사를 하고 있다는 사실만을 알 수 있을 뿐이었다.

두 사람은 것처럼 가정이라는 단일 장소에 정착하지 못하고 공간과 공간을 부유한다. 아버지와 아들이 (아버지의) 집이라는 장소에 함께 하는 순간 그들의 시간은 지속되지 못한다. 누군가는 그 장소로부터 떠날 수밖에 없다. 아버지가 세상을 떠난 후 아버지 집은 결국 주인 없는 공간으로 바뀌게 된다. 왜냐하면 그들만을 위한 가정이 그 도교의 집에는 애초부터 존재하지 않았기 때문이다. 아들에게조차 그 공간은 익숙한 곳이 아니다. 결국 아들은 약혼녀와 기차를 타고 자신의 집이 있는 아키타로 향한다. 그는 약혼녀에게 그녀의 가족들을 그곳으로 오게 해서 같이 살자고 제안한다. 그리고 자신은 어렸을 때부터 아버지와 늘 함께 살고 싶었다면서, 아버지와 함께한 일주일이 가장 행복한 순간이었다고 말한다. 관객이 영화를 보면서 먹먹함을 느낀다면 영화 전편에 걸쳐 부자가 함께 사는 공간이 부재하기 때문일 수도 있다.

### 3. 나오며

오즈 야스지로는 <아버지가 있었다>에서 “아들의 결혼과 질병, 삶과 죽음의 문제에 대해서조차 주요 순간이 아닌 평범한 일상적 순간으로 묘사한다.”<sup>21)</sup> 영화에서 쇼트의 생략과 잉여는 이와 관련한다. 스토리에서 중요한

순간들이 생략되고 그 자리에 아무런 상관없이 보이는 풍경과 정물 쇼트가 잉여적으로 들어올 때, 이것이 ‘죽은 시간’으로 치환되며 빈 공간의 여백을 채울 때, 내러티브는 서사의 관습적 요구로부터 탈각된다. 따라서 오즈의 생략을 이야기에 대한 작가의 불친절함으로 이해해서는 안 된다. 그것의 의미를 유추하는 과정에서, 그 답을 얻었거나 얻지 못했거나에 관계없이, 관객은 영화를 보는 것이 아니라 스스로 체험할 수 있게 된다. 작가는 오히려 관객을 배려하고 있다. 오즈의 현대성은 단지 분절적인 내러티브 구조의 형식에서만 비롯되는 것이 아니다. 할리우드의 고전적 영화양식과 같은 관습적 것으로부터 벗어나는 촬영과 편집, 즉 불필요한 것을 덜어내고 영화의 본질에 다가가려는 양식적 시도가 있기 때문이다. 이러한 오즈의 현대성은 그의 후기뿐만 아니라, <아버지가 있었다>와 같은 전기 작품들에서도 찾아 볼 수가 있다.

오즈의 영화가 선(禪)과 같다면, 영화적 표층과 심층에 두루 각인되는 그것의 형식과 정서때문이기도 하지만 단순함 속에 파격이 존재하기 때문이다. 이것을 누군가는 일상성의 문제로 거론할 수도 있을 것이다. 일상이 진부하고 따분하면서도 흥미로운 것은 늘 반복되는 것 같으면서도 그 안에 어떠한 운동이 있기 때문이다. 이것은 일종의 파문과도 같고 파장과도 같다. 그것의 울림과 크기를 논하는 것은 무의미하다. 이들은 아무리 작은 존재감을 가진다 하더라도 일상의 지속적인 시간에서는 적지 않은 의미를 가진다. 시간을 단절시키고 정지시켜 그 틈에 또 다른 시간을 부여할 수 있기 때문이다. 이러한 부분의 사소한 운동성은 때로는 전체를 뒤흔들어 놓는다. 그것은 인간의 행위일 수도 있고 자연의 감정일 수도 있으며, 어떠한 사건일 수도 있다. 또는 아무 것도 아닌 것에 들어 있는 ‘아무 것’일 수도 있다. 오즈의 ‘잉여적 쇼트’는 이와 같다. 내러티브와 관계없이 보이는 단지 몇 개의 쇼트들이 내러티브를 분절시키고 뒤흔들어놓는다. 그들의 위치는 내러티브의 맥락과 흐름에서는 잉여적이지만, 그들의 존재감은 그렇지 않다. 버치에 의하면, 이러한 쇼트들은 “인간을 둘러싼 세계의 어떤 죽은 순간에 카메라

21) Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003, p.50.

가 시선을 둘 때, 안토니오니의 <일식 L'Eclisse>(1962)에서 수용한 정교한 시적 순간과도 유사한 탈 중심화 효과를 가진다. 그러한 순간들은 시선의 중심으로서 지붕, 가로등, 줄에 널린 세탁물, 전등갓 또는 차 주전자로 제시된다”.<sup>22)</sup> 그렇기 때문에 “쇼트와 찢은 관객들이 외관상 표현된 바로 그 정서를 맞볼 수 있도록 만들어진 서술 시점의 요구사항 너머로 확장하는 것이 허용된다”.<sup>23)</sup> 평범하고 일상적인 단순한 오즈의 이야기가 그 반대로 느껴질 수 있는 것은 이 때문이다.

오즈의 개별 작품들을 논의할 때 그의 양식적 스타일을 고려한 통시적 접근은 최소한이나마 필요하다. 무의식적으로 떠올리게 되는 그의 작품들에 대한 형식적 논점들을 선입견으로 작동시켜서 적용해야 한다는 것이 아니라, 오히려 그것으로부터 벗어나기 위해서 그러하다. 에둘러가는 느낌이 들더라도 특정 작품에 대한 고찰을 앞두고 서두에서 오즈 형식에 대한 일반적인 논점에 대해 문제제기를 하고자했던 것은 이 때문이다. 오즈의 개별 작품들이 가지는 생명력과 힘을 하나하나 음미하고자 한다면, ‘오즈적 (Ozu-like, Ozu mode 또는 Our Ozu 등)’이라는 단어 사용에 주의할 필요가 있다. 이것은 오즈의 영화세계를 관통하는 핵심어이기도 하지만, 부분으로 전체를 일반화시키는 오류를 야기할 수도 있는 양날의 칼과도 같기 때문이다.

22) Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979, p.161.

23) 잭 씨 엘리스, 변재란 역, 『세계영화사』, 이론과 실천, 1997, 284쪽.

## 참고문헌

### 1. 기본자료

오즈 야스지로(감독), <아버지가 있었다 父ありき>, 쇼치쿠, 94분, 흑백, 1942.

### 2. 논문과 단행본

- 데이비드 보드웰, 김숙·안현신·최경주 역, 『영화스타일의 역사』, 한울, 2008.
- 도날드 리치, 김태원·김시순 역, 『오즈 야스지로의 영화세계』, 현대미학사, 1995.
- 막스 테시에, 최은미 역, 『일본영화사』, 동문선, 2000.
- 박성수 외, 시네마테크 부산 엮음, 『오즈 야스지로』, 대경문화, 2004.
- 에드워드 홀, 최효선 역, 『숨겨진 차원』, 한길사, 2009.
- 잭 씨 엘리스, 변재란 역, 『세계영화사』, 이론과 실천, 1997.
- 질 들뢰즈, 이정하 역, 『시네마II: 시간-이미지』, 시각과 언어, 2005.
- 하스미 시게히코, 윤용순 역, 『감독 오즈 야스지로』, 한나래, 2001.
- Arthur Nolletti, *Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre, History*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Donald Richie, *Ozu: His Life and Films*, Berkely: University of California Press, 1977.
- Freda Freiberg, "Japanese Cinema", John Hill & Pamela Church Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press, 1988.
- Joseph L Anderson & Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Noel Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, Berkeley: University of California Press, 1979.
- Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*, New York: Da Capo Press, 1988.
- Yoshida Kiju, *Ozu's Anti-Cinema*, Translated by Daisuke Miyao & Kyoko Hirano, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2003.

## Abstract

### The Ellipsis and Surplus of the Time and Space in the Film - A Study on Yasujiro Ozu's *There was a Father* -

Lim, Chul-Hee (Yonsei University)

The Japanese film director, Yasujiro Ozu had directed 54 films since his first film *The Sword of Penitence*(1927). *The Late Spring*(1949) is generally considered as the first film of the latter part of his filmography. However, in terms of his film style, one could ask what makes distinct differences between the former and the latter part of the filmography. His early and late films have common denominators such as the ellipsis and jump of important moments in the film narrative development.

This thesis is a study on the narrative characteristics of *There was a Father*(1942), one of early Ozu films. In other words, it could be said that the ellipsis and jump are not only the characteristic of late Ozu but one of early Ozu's narrative. It is an attempt to divest Ozu's films of a preconceived notion in which late Ozu is generally discussed rather than early Ozu. It is also the study of the relation between the narrative and the surplus shot.

In the film *There was a Father*, one could see scenery and still-life shots when the important moments such as death and farewell are omitted. From this, the narrative gets stereoscopic vision rather than monotonous plot. The little and minor movement which is caused by the ellipsis and jump has an influence on the entire body of the narrative. It could be understood that Ozu's narrative style is an effort to keep the distance from the conventional film style of the classical Hollywood. In other words, Ozu removes unnecessary elements from the film and tries to approach the nature of the cinema. Ozu's modernity represents the stylistic experiment by innovative ways. The theme and story which can be regarded as triteness do not look old-fashioned in his films because of his creativity and originality for the film style.

(Keywords : Japanese film, Yasujiro Ozu, *There was a Father*, ellipsis and jump, surplus shot, pillow shot, still-life shot, film narrative)

투고일 : 2011년 10월 30일 투고

심사일 : 2011년 11월 5~23일 심사

수정보완일 : 2011년 12월 3일 수정제출

게재확정일 : 2011년 12월 10일 게재확정