

탈점령의 ‘급진적 동시대성’으로써의 재일조선영화인집단의 합작다큐멘터리 —미군정 한·일 문화영화의 자유주의 리얼리즘을 넘어서

안민화*

1. 서론
2. 미군정의 한·일 문화다큐멘터리: 자유주의 통치성과 자기 테크놀로지로서 리얼리즘
3. 탈점령의 ‘급진적 동시대성(radical contemporaneity)’으로써의 한·일 다큐멘터리
 - 3-1. 문화다큐멘터리의 자기반영성으로써의 <위기의 아이들>(이형표, 테드 코넬트, 1955)과 <교실의 아이들, 教室の子供たち>(하니 스스무, 1955)
 - 3-2. 재일조선영화인집단(在日朝鮮映画人集團)의 합작 다큐멘터리, <조선의 아이, 朝鮮の子>(아라이 히데오, 교고쿠 다카히데, 1955)
4. 결론

국문요약

이 글은 한국과 일본의 미군정 시기와 그 직후의 주류영화였던 미군정 문화다큐멘터들과 그와 대척 지점에 있던 비주류 영화, 재일조선영화인집단의 합작다큐멘터리의 대조분석을 통해, 전후 동아시아에서의 미국 헤게모니가 재편되는 양상을 규명함과 동시에 그것에 대한 대안적인 서사를 추적하고자 한다. USIS와 CIE의 영화들은 존 그리어슨(John Greison)식 다큐멘터리 스타일을 통해 “자유주의적 통치성” 체현하는 자유주의적 주체와 국가를 형성하는 데 중요한 역할을 했다. 그럼으로써, 미군정은 경제적 성장과 안보의 기술들의 아이콘으로 각인되어 가는 동

* 한국예술종합학교 영상원 영상이론과 겸임교수.

안 다양한 식민지적 유산들을 은폐할 수 있었다. 반면에 미군정이 추동한 미학적 궤도 안에서도, 그것에 회의적인 시선을 가진 예외적인 영화들이 한국과 일본에서 동시에 발견되는데, 그것들은 다이렉트 시네마 형식을 삽입함으로써, 문화 다큐멘터리의 자기 반영성을 드러낸다. 나아가, 재일조선영화인집단은 일본인 감독들과 합작 다큐멘터리들을 만들며, 미군정의 문화정치학을 비판한다. 예를 들어, 대표적인 합작 영화, 〈조선의 아이〉는 존 그리어슨의 미학을 20년대 소비에트 영화스타일인, 선동적인 수사적 미학과 시네마 베리테의 조합으로 전치시킴으로써, 미군정의 소수인종에 대한 정책에 저항한다. 따라서 본 논문은 미군정의 유사한 역할뿐만 아니라 그에 반대하는 한·일의 공통된 영화미학에 초점을 맞추므로써, 제국과 식민지라는 이항대립을 넘어, 조나단 파비언(Johannes Fabian)이 말하는 급진적 동시대성(radical contemporaneity)의 개념을 통한 비교연구를 모색하고자 한다. 즉 급진적 동시대성의 한 예로써, 개인과 국가적 총체성이 상응하는 자유주의 통치성을 넘어서, 개인이 다양한 개별적 다수(singular plural)에 감응할 수 있고, 민족주의를 한계를 극복할 수 있는 탈식민적이고 대안적 아시아공동체적인 서사·미학을 조망하고자 한다.

(주제어: 50년대 한·일 문화 다큐멘터리, 존그리어슨식 다큐멘터리, 자유주의 통치성, 재일조선영화인집단, 다이렉트 시네마, 시네마 베리테, 급진적 동시대성, 대안적 아시아공동체, 조선의 아이)

1. 서론

이차 세계대전과 한국전쟁 이후 한국과 일본 사회에 정치, 경제, 그리고 사회문화의 영역에서 지배적 목소리를 내던 미군정은 (검열을 포함한)

문화정책들뿐만 아니라 한국과 일본 대중들의 미디어 소비를 통해 그들의 무의식에 미국의 영향이 편재하도록 함으로써 권력을 행사했다. 영화는 바로 이 두 가지 역할의 교차점중 하나라고 할 수 있기 때문에 미군정기간 동안 혹은 그 직후의 한국과 일본 영화의 비교연구는 전후 동아시아의 미국문화 유입에 대해 많은 것을 시사할 것이다. 이 글의 첫 번째 파트에서는 50, 60년대의 주한 미공보원(United States Information Service in Korea, USIS-Korea)¹⁾과 주일 민간정보교육원(Civil Information and Education, CIE)의 통제 하에 제작되었던 프로파간다적인 문화영화²⁾들이 어떻게 “전

1) 심혜경에 따르면, 주한미공보원(USIS-Korea)은 대한민국 정부가 수립된 후, 1947년 6월에 설치되는데, 해방 전, 만주에서 활동한 이필우가 핵심멤버로 있던 미 502부대의 이필우 프로덕션과 만주영화제작소에서 녹음기사와 조연출로 활동하던 양승룡 감독 등도 여기에 합류하게 되었다고 한다. 하지만 당시 미공보원 영화제작 책임자는 윌리엄 리지웨이(William Ridgeway)였고, 이곳의 대표적인 제작 업무는 <리버티 뉴스>의 제작·배포였으며, 한국전쟁 후에도 <리버티 뉴스>를 제작하며, 미국의 선전활동을 위한 기록·문화영화 및 극 영화를 제작했다고 한다. 이에 관해서는 심혜경, 『주한미공보원 영화과의 제작환경과 한국영화인들: 해방에서부터 1960년대까지』, 『냉전시대 한국의 문화영화』, 한국영상자료원, 2011; 수집복원전 기록영화 해설 자료집, 2011, 25-30쪽을 참조하라. 이렇게 일제 강점기의 영화인력들의 미군정하에서의 활동과 점령군에 의한 선전활동을 기록하는 문화영화를 제작한다는 의미에서 일제 강점기와 미군정의 영화제작환경의 연속성을 추정할 수 있으나, 동시에 미군정 소속의 미국영화인이 책임자였고, 해방 후부터 활동하기 시작한 새로운 영화인들도 대거 등장했으므로, 불연속적인 면도 있으리라 보여진다. 이에 대한 비교연구는 흥미로울 수 있으나, 이 글의 초점은 한국전쟁 후의 미공보원이 상남으로 이동한 후에 제작된 50-60년대의 문화다큐멘터리와 일본의 50년대의 그것과 비교분석에 두고자 하므로, 추후의 기회로 미루고자 한다.

2) 이순진에 따르면, 한국의 50년대의 문화영화는 주로 주한미공보원과 공보처에 의해 주도된 한국 정부와 미점령군의 지배적인 이데올로기를 선전하기 위해서 만들어진 영화들인데, — 물론 극영화 형태의 문화영화도 있지만 — 주로 논 픽션, 다큐멘터리 영화의 형태로 가진다고 한다. 이순진, 『냉전의 논리와 식민지 기억의 재구성』, 이순진·이승희, 『냉전시대 한국의 문화영화』, 선인출판사, 2011. 일본에서도 마찬가지로 미군정 문화영화가 주로 다큐멘터리 형태를 지닌다는 점에서, 이 논문에서는 문화영화와 문화 다큐멘터리를 같은 용어로 사용하기로 한다.

후 자유주의”의 형성성에 기여했던 통치성의 기술로서 읽힐 수 있는 지에 대해 논하고자 한다. 이 시기 문화 영화(이 글에서는 다큐멘터리영화로 한정하고자 한다.)들은 대부분 미군정에 의해 원조된 군사, 산업, 의학적 기술의 다양한 인프라들을 재현하고 있다. 이 재현들은 한국 전쟁 기간 파괴된 한국인의 주체성을 재건하는 데 대한 미국의 경제적, 기술적 도움을 시사하는 한편, 미국의 원조를 효과적으로 받아들이는 것을 가능하게 하는 한국인과 일본인의 우수성과 강한 의지를 묘사하고 있다. 이러한 현상을 기존의 답론은 “통속적 모더니즘”의 개념을 빌어 미국화와 경쟁, 협상, 갈등하는 내셔널 시네마 형태의 특징으로 해석하는 데, 이 글은 이 시각과 거리를 두고자 한다. 이 글은 국가 주체성을 재건하는데 있어서, 미국의 기술 역할에 대한 한국인과 일본인의 강한 정신력과 우수한 전통의 연루들이 한국과 일본의 자율적이고 국제적인 주체들이 되는 것에 대한 욕망을 만족시키는 기제로 작동되는 점에 주목하고자 한다. 다시 말하자면, 이 글은 이 현상을 제국(미국)과 국민국가(한국과 일본)가 공모한 결과인 자유주의의 특징 중의 하나임을 지적하고자 한다. 미군정이 검열하고 통제된 문화 다큐멘터리 속에서 한국과 일본의 주체의 재건은 궁극적으로는 국민 국가와 연결되어 있지만 영화의 서사가 가시적으로 강조하는 것은 재건의 과정이 자가-계몽, 혹은 자가-통치의 형태로 실행되고 있다. 이는 푸코의 자유주의 통치성의 개념과 매우 유사하다. 주지의 사실대로 푸코식의 자유주의 통치성은 법적인 힘이나 국가권력의 개입을 통한 것이 아니라 개인적인 차원에서의 사회적 범주들의 자기 통치 혹은 자기 관리들을 통해서이다.³⁾ 따라서 푸코의 (신)자유주의 역사들의 탐구는, 개인의 행동들의 통제가 국가 중심으로부터 나오지 않고 국가 밖에서 시초

3) Michel Foucault, “Governmentality,” *The Foucault Effect*, The University of Chicago Press, 1991, pp.92-94.

하는 '사회적 신체에 만연해 있다는 것을 보여준다. 물론, 궁극적으로 자기 통치술은 자본주의적 근대 국가에 의해 통제되긴 하지만 말이다. 또한 이 글에서 다루고자 하는 문화 다큐멘터리 속, 미국의 기술원조와 민족의 우수한 정신력의 교차 속에서 이루어진다는 자기 통치적, 계몽적 자유주체의 형성에 대한 재현이 존 그리어슨(John Grierson)식의 다큐멘터리를 통해 구현되는 것은 의미심장하다. 이러한 점에서 영화 장르의 역사 또한 푸코의 자유주의 통치성으로 분석될 수 있다. 예를 들면 리 그리버슨(Lee Grievesson)은 영국 전간기의 다큐멘터리 장르들과 영국의 식민주의적 자유주의의 관계성에 대해 연구할 때, 존 그리어슨식의 다큐멘터리 장르는 자기(self)에 대한 특정한 통치성으로 작용하며, 자유주의적 주체들의 생산에 참여하는 지식과 권력의 구조들을 형성하고 자아와 행동들의 모델들을 제정했다고 지적한다. 또한 빌 니콜스(Bill Nichols)와 마크 노네스(Mark Nomes)는 "사실성에 대한 창조(creativity treatment of actuality)"를 특징으로 하는 존 그리어슨 스타일의 다큐멘터리는 근대 산업국가(특히 동아시아의 전후-노네스의 경우)의 시민을 양성하기 위한 영화사회적 교육방법이라고 주장한다. 그들은 이 다큐멘터리 양식이 푸코가 말하는 지배 혹은 통치성의 전략들을 개발하는 데 있어서 중요한 역할을 해 왔다고 설명한다. 따라서 이 글은 이러한 정치적, 영화적 이론적 방법론들을 빌려, 미군정의 "자유주의 통치성"을 체현하는 한국과 일본의 문화다큐멘터리들을 비교분석하고자 한다.

다른 한편으로는, 미군정 시기의 사회, 문화의 구조에 조응하는 문화 영화들의 유사성만큼 중요한 것은, 일본과 한국 그리고 재일교포 집단에서 당시 미국 점령 세력에 의해 추동된 영화의 재현 양식에 반대하는 영화적 실천 역시 존재했다는 사실이다. 따라서 이 글의 두 번째 파트는 이러한 영화적 실천들의 국가를 넘어선 동시 발생성에 초점을 맞추고자

한다. 탈점령 혹은 탈식민화의 동시 발생성은, 먼저, 미군정 문화영화 내부에서 나타난다. <위기의 아이들>(이형표, 테드 코넬트, 1955)과 <교실의 아이들>(하니 스스무, 1955)은 예외적으로 미군정이 추동한 자유주의 리얼리즘 안에 있으면서도 그것에 대한 회의를 표현한다. 두 영화는 각각 문화영화의 서사와 존 그리어슨식 스타일을 취하면서도 다이렉트 시네마 양식을 도입함으로써 문화다큐멘터리의 자기반영성을 가진다. 즉, <위기의 아이들>은 나레이션과 비디제시스적인 소리들을 절제하며, 감독의 의도가 후경화되는 객관적인 거리를 유지하는 다이렉트 시네마의 현실성을 강조하고, <교실의 아이들>은 좀 더 카메라에 의한 자연발생적으로 아이들이 포착되는 것의 사실성을 보여주면서, 그리어슨식의 “자유주의 리얼리즘”⁴⁾의 미학에 거리를 둔다. 이것은 미군정의 미학에 대한 동시대에 우연히 비슷하게 겹쳐지는 대안적인 한국과 일본 영화의 동시발생적인 미학의 첫 번째 예라 할 수 있다. 두 번째로, 이러한 미군정의 서사·미학에 반대하는 탈점령적인 서사·미학을 내포하는 한·일 영화의 동시대적인 미학이 가장 이상적인 형태로 드러난 것은 재일 조선인들과 일본인 영화인들의 합작운동이었다. 이 합작 운동은 일본 독립프로덕션 영화의 감독들(사회주의자 가메이 후미오와 아라이 히데오에 의해 주도된)과 재일 교포, 김순명이 이끄는 재일조선영화인집단의 ‘시네마 베리테’적 요소와 수사학적 미학의 결합형태의 영화 운동이었다. 이 운동의 대표적인 <기지의 아이, 基地の子供たち>(가메이 후미오, 1953)와 <조선의 아이, 朝鮮の子>(아라이 히데오, 교고쿠 다카히데, 1955)는 김순명이 제작, 지휘를 하며, 일본 정부와 미군점령 세력에 의

4) 존 그리어슨식 다큐멘터리가 자유주의의 이데올로기를 전달하는 다큐멘터리의 사실성을 체현한다는 의미에서 이 글에서는 그것을 자유주의 리얼리즘으로 명명하고자 한다. 이에 대해서는 본문에서 자세히 설명하기로 한다.

한 일본인과 조선인의 마이너티들에 대한 억압과 그것에 대한 저항들을 다룬다.⁵⁾ 특히 〈조선의 아이〉는 존 그리어슨식의 다큐멘터리 양식을 20년대 소비에트 다큐멘터리로 전치시키듯, 사전에 짜여진 재일조선인 소년, 소녀들의 일인칭 나레이션과 매우 선동적인 비 디제시스적인 음악과 함께, 조선어 교육 금지령에 따른 일련의 사건들을 작가의 의도대로 보여주고 있다. 그러나 동시에 영화는 “우연적인 행위”, “동시발생적인 소리음”들을 포착해냄으로써, 시네마 베리테적인 요소들을 가진 일련의 장면들을 보여준다. 다시 말하자면, 이 영화의 서사·미학은 개인이 국가적 총체성에 상응하게 되는 푸코가 지적한 “자기 통치성”을 넘어서, 대립될 수밖에 없었던 구제국주의자(일본인)와 구피식민주의자(재일조선인)간의 연대들을 그리며 장 퓌앵이 주장하는 개인이 “개별적 복수성(Singular Plural)”에 다의적으로 상응할 수 있는, “윤리적 주체”의 형성 가능성들을 보여준다. 이 가능성들은 앞서 설명한 “자유주의 통치성”을 체현하는 자유주의 리얼리즘과는 대조적으로, 다이렉트 시네마와 시네마 베리테의 또 다른 리얼리즘 미학으로 구현되어 있다.

따라서 이 글의 첫 번째 파트에서는, 미군 점령이라는 문화 정치학에 의한 다큐멘터리의 “자유주의 리얼리즘”이라는 유사한 미학 속에서의 한국영화와 일본영화가 가지는 공통점에 초점에 맞추며, 두 번째 파트에서는 미군정 문화영화 장르 안에 있으면서 그것에 비껴나는 한·일 다큐멘터리들 간의 공통점, 더 나아가 문화영화에 반대 지점에 있던 재일조선영화인집단과 일본 사회주의 영화감독과의 합작영화들을 소환함으로써, 식민지/제국이라는 이항대립을 벗어난 비교영화 역사를 연구할 수 있는 조건들에 대해 분석할 것이다. 나아가, 어떻게 이러한 비교연구

5) 〈기지의 아이〉는 아카이브의 극도의 제한된 접근기회 때문에 부득이하게 여기에서는 꼼꼼한 텍스트 분석을 생략함을 밝혀둔다.

방법론이 제국과 식민지간의 본질적 차이보다는 자본주의의 구조나 그것에 대항할 수 있는 미시역사들의 유사점을 강조한 조나단 파비언이 말하는 (급진적) 동시대성의 한 예가 될 수 있을지에 대해 모색하고자 한다.

2. 미군정의 한·일 문화다큐멘터리

－자유주의 통치성과 자기 테크놀로지로써의 리얼리즘

2차 세계대전과 한국전쟁 후, 한국과 일본에서 미군정이 본격적으로 통제하고 검열한 영화는 주한 미공보원(United States Information Services in Korea, USIS-Korea)과 주일 민간정보교육원(Civil Information and Education, CIE)에서 만들어진 문화 교육영화였다. 몇몇의 뉴스릴 영화들을 제외하고, USIS와 CIE 영화에서, 미군정은 한국과 일본에게 탁월한 '기술경제의 원조'의 주체라는 모습을 적극적으로 환기시키며 등장한다. 이 본격적 등장은, 공권력이 아닌 인간의 삶을 조직하는 정치경제의 생정치성을 명백히 표상하기 때문에, 전쟁의 트라우마를 치유하며 재건에 대한 기술경제력을 지원하며, 냉전체제에서의 안보에 대한 위기로부터 보호해주는 군사 조력자로써의 미군정을 명백히 각인시킬 필요가 있었기 때문이었다. 허은과 김한상에 따르면, 1950년대의 문화교육 다큐멘터리 영화는 주로 재건의 주제와 미국의 원조들을 주제로 삼는데, 이것은 USIS-Korea의 정책의 일환으로 시행된 선전 행위들의 목표에 부합했기 때문이었다고 한다.⁶⁾ 특히 김한상은 USIS-Korea의 영화 분과와 리버티 프로덕션(Liberty

6) 허은, 『주한미공보원 영화: 미국의 헤게모니 구축과 '냉전 근대'의 교육』, 『냉전시대 한국의 문화영화』, 한국영상자료원, 2011, 수집복원전 기록영화 해설 자료집, 2011,

Productions)7)의 설립을 위해 이 테마들은 또한 좋은 이유들이 되었는데, 즉 이 스튜디오의 전체적인 기획인 한국 사회의 재건과 미국의 원조라는 테마가 영화에 반영되어 있었다고 설명한다. 다시 말하자면 그는 1950년대의 USIS-Korea의 임무는 이 기획들을 한국인 관객들에게 선전하고 퍼뜨리기 위한 것이었음으로 반복적으로 USIS-Korea 영화들이 경제적이고 기술적 원조라는 주제를 그리고 있다고 주장한다.8) 이러한 현상은 일본의 CIE 영화에서도 비슷하게 나타난다. 츠치야 유카는 CIE 교육영화는 단순히 일본과 미국의 권력게임의 사이트가 아니며, 미국식 자본주의의 문화적, 심리적 토대를 제공할 수 있는 헤게모니적 지식, 아이디어 그리고 욕망 등을 형성하는 과정의 통로였음을 지적한다. 즉 그녀는 미군정은 풍족하고 현대적인 일본으로 가는 통로로써의 미국의 산업과 기술을 내세웠으며, 이러한 의미에서, CIE 영화는 자유시장과 기술이라는 문화의 미덕들을 찬미하도록 의도되어져 있다고 설명한다.9) 달리 말하면, CIE 영화들 속에 미국의 선진화된 과학, 의학 그리고 기술이라는 경이가 반복적으로 묘사되고 있었던 것이다.

이렇게 한국과 일본에서의 의학적, 산업적, 과학적 시설을 재건하는

16-17쪽. Kim, Han Sang, "Uneven Screens, Contested Identities-USIS, Cultural Films, and the National Imaginary in South Korea, 1945-1972"(불균질한 스크린들, 경합하는 정체성 - 주한미국공보원 문화영화와 국가상상, 1945-1972), PhD dissertation, Seoul University, 2013, pp.128-129.

7) 주한미국공보원은 1950년대에 직접 보도 영화 및 기획영화를 제작할 수 있는 영화제작소를 세우고 리버티 뉴스와 문화 영화들을 만들었는데, 그 제작소가 리버티 프로젝트였다.

8) Kim, Han Sang, "Uneven Screens, Contested Identities-USIS, Cultural Films, and the National Imaginary in South Korea, 1945-1972", PhD dissertation, Seoul University, 2013, pp.129-130.

9) 土屋由香, 「CIE映画による『再教育・再方向づけ』, 『親米日本の構築』, 明石書店, 2011, 133-134쪽.

데 있어서 중요한 역할을 했던, 미국의 기술원조는, 경제번영과 반공이데올로기와 결합되어 우리의 안전을 지키는 통치성으로 작용했다. 여기서 주목해야 할 현상은 이와 동시에 이러한 기술원조를 빠르게 받아들이는, 한국인 고유의 '강인한 정신력'과 '우수한 전통'이 USIS 영화텍스트에 많이 묘사된다는 것이다. CIE 영화의 경우에는 미국의 기술원조라는 주제를 패배한 국가를 재건설하려는 일본인 자신의 욕망과 편의로 전이시키는 과정으로 영화를 수용하는 일본인의 관객성이 강조된다. 먼저 한국의 경우, USIS영화들의 이러한 현상의 전조적 예로써, USIS가 속해져 있는, 미국 방부소속의 공군과 해군부서에서, 만들어졌고, 남한의 첫 번째 컬러 영화라고 선전된, <전투중인 남한, *Embattled Korea*>(호머 프린터 켈렘, Homer Flint Kellems, 1950)의 영화광고는 이를 가장 명시적으로 설명해준다. 이 광고 전단은 이 영화가 한국영화사 최초로 남한의 풍경을 컬러로 보여주고 있다며, 그 힘은, 미국이 가져다 준 영화 테크놀로지-컬러 영화기술, 공중 촬영 기술, 그리고 각종 영화기구들의 보급-라고 선전한다. 그러나 동시에 이 광고는 진보된 테크놀로지를 제대로 발현시키는 것은 남한의 우수한 관습과 새로운 것을 배우려는 정신력이라고 강조한다.¹⁰⁾ 이러한 맥락 속에서, 뉴스릴 영화를 제외하고, USIS-Korea에서 제작된 많은 문화 다큐멘터리들에서, 미국의 기술력들이 처음에는 한국인의 신체와 나중에는 정신까지에도 결합되어져, 한국인들에게 생명을 부여하는 양상들이 발견된다.¹¹⁾ 이것은 미군정의 통제가, 전쟁 후의 트라우마와 냉전의 안보

10) 영화의 광고는 "남한: 자유를 위한 전투장" 이라는 제목으로 세계 모험 시리즈를 광고하는 대학 뉴스광고였는데, 그 광고는 영화를 아래와 같이 설명한다. "지난 몇 달 간 모든 것이 새롭고 신선하게 촬영된 현존하는 최초의 남한의 컬러 영화!" The World Adventure Series advertisement, University news series press release(University of Minnesota, 1951)

11) 여기에 해당하는 다큐멘터리 작품들은 다음과 같다. <사랑의 병실>(김기영, 연대미상), <나는 트럭이다>(김기영, 1954), <수병 일기>(김기영, 1955), <한국의 시각>(테드

위기로부터 우리를 해방시키는 자유주의 통치성으로 전치되는 것을 보여줌에 다름 아니다. 더 나아가, 이 선전 문화 영화들은 미국의 뛰어난 의학 적, 산업적 기술들이 한국인들에게 다양한 방식의 건강치유들과 산업적 재건의 노하우를 제공했고 따라서 한국인이 국민건강과 산업 혹은 안보시설을 잘 관리하게 되었는지 묘사함과 동시에 한국인들의 민족적 자존심과 인종적 우수성을 보여줌을 잊지 않는다. 구체적으로 예를 들자면, 김기영의 영화 텍스트들에서는 미국의 테크놀로지가 한국의 재활된 인공 다리와 손, 그리고 수리되어진 군용시설과, 새롭게 제조되어진 해군 선박들 그리고 조종사들의 신체들, 그리고 안보를 위한 전쟁기계들로 각인되어 있고 이와 동시에 이를 단기간 가능케 하는 것은 한국인의 정신이라고 묘사한다.

먼저, <사랑의 병실>(김기영, 연대미상)은 주한미공보원에서 만들어진 최초의 다큐멘터리 영화인데, 세브란스 병원을 배경으로 하고 있다. 영화는 한국전쟁 직후, 유엔군과 한국군이 서울을 수복하는 과정과 함께, 전쟁에서 다친 전쟁고아의 재활을 그리고 있는데, 유엔군의 기술과 재정적 지원이 재활의 절대적 성공요인이라고 암시한다. 또한, 전쟁고아, 선길의 회복하려는 강한 의지와 간호사, 복려의 정성어린 간호와 기도도 재활 성공의 중요한 요인으로 강조되고 있다. <나는 트럭이다>(김기영, 1954)에서는 한국전쟁동안 망가지고, 유엔의 폐차장에 버려진 의인화된 미국 제 트럭이 주인공이다. 트럭은 다시 차 수리장으로 옮겨지고, 해체되지 만, 미군정의 우수한 기술을 가지고, 한국군인들은 트럭을 소독하고, 엔

코넛트, 이형표), <탱크>(양승룡, 연대미상), <위대한 한강>(작자미상, 1963), <장인의 손>(한탁성, 연대미상), <한국산 제품, 갓/한지/제분소>(한탁성, 연대미상), <크리스 폰 살차>(김정찬, 연대미상). 이외에도, 극영화에서도 위의 현상에 해당되는 작품들이 많이 발견된다. 예를 들면, <여인숙>(양승룡, 험프리 렌지, 연대미상), <석탄>(양승룡, 연대미상), <손과 심장>(양승룡, 연대미상), <섬마을 의사선생님>(전선명, 1965), <뱃동 무들>(전선명, 연대미상).

진을 고치면서 해체된 차를 다시 조립한다. 그리고 거의 죽어가던 트럭은 원래 있던 부품과 새로운 부품이 조합된 자유롭게 움직일 수 있는 새로운 기계로 다시 탄생한다. 영화는 미국인 트럭이 그의 일인칭 나레이션을 통해 한국 군인들이 미군의 우월한 기술을 습득해서 차를 수리하는 데 있어서의 그들의 진지한 태도와 강한 의지 덕분에, 해부된 자기의 신체가 다시 수리되지 못할까하는 걱정과 불안이 해소되었다고 고백한다. 〈수병 일기〉(김기영, 1955)에서는 해군 캠프에서 훈련받은 건강한 항해사들은 고장난 선박을 고치고, 그 선박을 조종하는 법을 배워 항해에 나선다. 항해술을 습득한 항해사들은 새로운 세계에 접근할 수 있는 자유로운 주체로 거듭난다. 이 영화에서도 마찬가지로, 미해군이 선박들을 제공하고 그 훈련 인력들이 한국의 해군 기술을 혁신시켰다고 강조하는데, 그러면서도, 한국해군들의 우수한 습득 능력과 물리적, 정신적 장애도 극복하는 근성에 의해 감화되었다는 것을 어김없이 묘사한다.

CIE 영화의 일본인의 관객성을 살펴보면, 츠치야 유키는 미국의 선진화된 과학과 기술에 대한 일본인의 동경은 반복적으로 그려지고 있다고 지적한다. 예를 들면, 〈현대적 고속도로〉(1950)를 본 관객들은 “아름다운 문양”으로 보이는 미국의 고속도로에 매우 인상깊어하며, 언젠가, 일본에서도 그와 비슷한 고속도로가 생기기를 염원했다고 설명한다. 또한 〈인간과 기계〉(1950)는 인간의 삶과 사회 행정의 기초로서 생산력을 보여주기 때문에 이 영화에 감명받은 관객들이 많았다고 한다. 즉 관객들은 이 영화가 과학적 방법의 소방훈련, 질병과 싸우는 과학적 방법, 그리고 과학적인 방법으로 연습하는 스포츠 등등을 보여주는 감화를 받았다고 한다. 때때로, 관객들의 동경은 물질적 번영의 결과로써 보여지는 잘 조직된 사회적 자원으로 연장되어 갔다. 즉 관객들은 〈밝은 가정생활을 위해서〉(1950)를 통해서 미국의 높은 생활기준을 배웠고, 우리의

가정 생활이 더 효과적으로 현대화되는 필요성에 대해 뼈저리게 느꼈다고 한다. 또한 관객들은 미국의 영화 테크놀로지를 동경했다고 한다. 어떤 관객은 영화의 내용에 대해서는 아무런 반응이 없었고, 열정적으로 미국 컬러 영화에 대한 그들이 매료를 표현하며, 우리 영화에서도 이러한 기술을 볼 수 있기를 기대한다는 소감을 덧붙였다고 한다.¹²⁾ 츠치야 유카는 이러한 관객의 반응은 CIE 교육영화가 갈등이 없는 것과 생산중심의 합의된 문화의 이상적 모델을 성공적으로 수입했다는 사실을 보여준다고 지적한다. 즉 그녀에 따르면 관객들은 미국사회와 그것의 인락하고 문명화된 생활이라는 물질적 풍요에 압도당했지만 이러한 합의된 문화의 성공적인 수입과 그 반응 뒷면에는 일본인들이 선택적으로 암호화된 메시지에 반응했기 때문에, 그들 자신의 기획을 가지고 있었다고 한다. 다시 말하자면, 일본인 관객들은, 민주주의 국가의 롤 모델로서의 미국이 재현된 영화들이나, 미국이 자유국가에서 일방적인 정치적 리더로 묘사된 영화들에 대해서는, 별로 흥미로워 하지 않았다. 하지만 일본인 자신의 풍족하고 편리한 삶에 대한 욕망을 고무시키는 미국의 우수한 기술력이 재현된 영화들에는 지대한 관심을 가졌던 것이다. 이러한 합의라는 허구 속에서 일본관객들은 경제성장이라는 공유되어진 목표를 향해 국민을 단합시키고 불합의를 억제하는 자본주의의 힘이라는 신화를 받아들이게 되었다.¹³⁾

이렇게 USIS-Korea 영화에는 미국의 기술 역할들에 한국인들의 강한

12) Yuka Tsuchiya, "Imagined America in Occupied Japan: (Re-)Educational Films Shown by the U.S. Occupation Forces to the Japanese, 1948-1952". *The Japanese Journal of American Studies*, No.13, 2002, pp.206-207.

13) Yuka Tsuchiya, "Imagined America in Occupied Japan: (Re-)Educational Films Shown by the U.S. Occupation Forces to the Japanese, 1948-1952". *The Japanese Journal of American Studies*, No.13, 2002, p.208.

정신력과 우수한 전통이 연루되어 있고, CIE영화에서는 일본인들의 미국기술에 대한 동경과 그것을 자기 것으로 습득하려는 열망들이 표출되어 있다. 기존의 담론은 이러한 현상을 통속적인 모더니즘이라는 틀 안에서 내셔널 시네마(지역의 통속성, 혹은 작가주의)와 미군정(엘리트 모더니즘)간의 갈등 혹은 경합의 일부라고 독해하고 있다.¹⁴⁾ 하지만 이것은 미군정하의 한국과 일본의 국가 주체성을 재건하는데 있어서, 한국과 일본이 자율적이고 국제적인 주체들이 되고자 하는 그들의 욕망의 발현에 다름 아니며, 이는 바로 미군정에 의해 추동된 것이기도 하다. 이것이 바로 미군점령 상황의 전후 동아시아의 “자유주의 통치성”의 핵심인 것이다. 자유주의 통치성”의 특징은 푸코가 주장하듯이, 자유주의라는 맥락 속에서 현대 정치경제이론의 도래와 함께, 새로운 대상들과 기술이 가능해지는 것인데 그것의 목표는 본질적이고 자기 독립적인 것으로 되돌리는 것이다.¹⁵⁾ 이런 관점으로 비추어 볼 때, 미군정 문화교육 다큐멘터리에 재현된 미국의 자유주의는 동아시아의 국가주의와 대립하는 것이 아니라, 그것을 지지하며 그것과 공모한다. 즉 자유주의 이데올로기는 미국이라는 국가가 선도했지만, 그것을 주도적으로 기획하는 것은 자국민의 자아실현을 통한 국민국가 자체라는 것이 중요하며, 이것이 바로 미국을 매개로 하는 “자유주의 통치성”이며, 자본주의

14) 김한상은 김기영 영화들을 예로 들어, 그의 스타일의 과잉이 미군정에 통제되지 않은 작가주의의 발현이라고 설명하며, 이것을 내셔널 시네마와 미군정의 영향사이의 경합을 나타내며, 따라서 한국영화의 작가주의적 통속적 모더니즘의 발현이라고 설명한다(Han-Sang Kim, “Cold War and the Contested Identity Formation of Korean Filmmakers: On Boxes of Death and Kim Ki-yŏng’s USIS Films.” *Inter-Asia Cultural Studies* 14:4, 2013). 하지만 나는 김기영의 과잉적 스타일이 영화의 주류 이데올로기에 거스르지 않는 극적 긴장감을 창출하기 때문에, 오히려 주류 이데올로기에 봉합되는 존 그리어슨의 “사실에 대한 창조적 다름”과 연관시켜 논의한다.

15) Michel Foucault, “Governmentality,” Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller eds. *The Foucault Effect*, The University of Chicago Press, 1991, pp.91-95.

국가주의, 나아가서는 국제주의인 것이다.

이러한 자본주의적 국제주의에 대한 영화적 상징을 구체적으로 볼 수 있는 것은, <수병일기>에서 미국식 기술을 체현한 한국인 주인공 나레이터가 영어로 영화를 진행시키면서, 새롭게 한국인 주체로 거듭나는 모습과, <나는 트럭이다>에서 주인공인 의인화된 미국제 트럭이 한국인의 강인한 정신에 감회되며, 자신의 이야기를 한국어로 이야기하는 장면이다. <수병일기>에서 영어 기술을 완벽히 체현하는 한국인 병사의 재현은 미국식 기계적, 언어적 기술이 (인종적으로 이미 강하고, 우월한) 한국인에게 새로운 생명을 부여해주는 것을 나타낸다. 따라서 한국인은 독립적인 주체가 되는 것일 뿐 아니라, 한국인이라는 본질적인 민족의 한계를 넘어서, 더 강하고 안전한 보편적 주체가 되는 것을 내포하고 있다. 다른 한편으로, <나는 트럭이다>에서 한국어를 유창하게 말하는 미국인 트럭은 재건에 대한 한국인의 정신에 감명을 받고, 고국으로 돌아가지 않고 친선의 의미로 한국의 발전을 위해서 남겠다고 얘기하면서 영화는 끝난다. 이러한 영화서사는 우수한 인종적 정신을 바탕으로 한국인의 주체성을 본질화하는 것을 유지하도록 하는 한편, 자본주의적 국가주체와 미국이라는 선진국과 파트너십을 유지하려는 국제주의 혹은 우방국가 미국과의 친선을 도모하는 국제주의에 대한 욕망을 상징한다. 이것은 생정치학과 “자기 면역성(autoimmunity)”의 관계에 대해서 설명한 데리다의 논의와 연결시켜 읽힐 수 있다. 자본주의와 자유주의의 커뮤니케이션들의 속도 안에서 종교 혹은 정신과 기술의 관계성에 대해서 분석한 데리다는, ‘자기 면역성’은 종교, 전통, 정신, 그리고 욕망들이 기술과 상호 작동하는 양식이라고 지적한다. 다시 말해서, 기술이 반복 가능성(iterability)과 함께 그것이 신념으로 바뀌는 구조 안에서, 인간의 정신과 욕망은, 인간을 자기면역성의 논리에 동일화하게 만드는

것을 가능하게 한다. 인간의 생물학적 삶은, 자동기계, 기술들, 그리고 인공 기관으로 — 즉 매 순간 자기 면역적인 것 안에서 조용히 작동하는 자기 희생적인 보충성과 자기 면역의 차원들로 — 연결되는 공동체로 하여금 삶을 지속하도록 하면서 끊임없이 죽음의 공간을 초월한다. 우월한 정신과 전통, 욕망은 데리다가 말하는 테크노과학의 이성을 동반하거나 혹은 선행하면서, 고도의 기술들로 하여금 거리를 좁히게 하며, 커뮤니케이션의 속도들을 증가시킨다.¹⁶⁾ 이러한 지적은, 영화 안에서의 미국의 기술과 한국인의 정신 혹은 일본인의 욕망이라는 조합에 대한 징후적 독해에 실마리를 제공한다. 즉 영화들에 재현되는 인간과 기계들에게 삶을 부여하는 미국의 기술 원조와 그것을 자기 것으로 실현화시키는 가능성으로서의 민족의 정신과 욕망의 조합은, 인간을 자기면역성의 주체로 해방시킨다는 것이다.

이러한 교육 다큐멘터리의 서사들이 한국인과 일본인의 자기 면역성을 가진 테크놀로지로 형성되어 가는 것을 암시하는 현상을, 영화이데올로기뿐만 아니라, 다큐멘터리라는 영화장르와 자유주의 통치성이라는 관계 속에서 재고해 보도록 하자. 전간시기의 영화장르들과 영국의 식민주의적 자유주의의 관계성에 대해 연구한, 영화학자, 리 그리버슨은 푸코의 통치성 개념들이 영화 장르의 형성들을 탐구할 때 탁월히 적용되어진다고 얘기하면서 다음과 같이 말한다.

“자유주의적인 주체들의 생산에 있어서의 개념적인 작업은, 예를 들면, 자유주의적 자아를 형성시키는 양상들로써 재 위치시키는, 내러티브 형태의 규범에 대한 형성과 고전 영화 안에 서의 특성화에 대한 다년간의 물음들에 대해 영향을

16) Roberto Esposito, “Translator’s Introduction”, *Bios: Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota, 2008, pp.xiv. Also see, Derrida’s “Faith and Knowledge”, p.44.

끼칠 것이다. 장르 영화는 자기에 대한 특정한 기술(테크놀로지)이다. 다시 말하면, 특정한 영화들, 배급들, 그리고 장르들은 행위, 통치, 그리고 자유주의적인 주제에 대한 아이디어들에 대한 절합을 위한 상징적인 공간들로서 개념화된다. 그러한 영화들과 순환들은, 통제의 양상들을 간단히 재현하는 것 이상의 것들을 한다. 즉 그것들은 자유주의적인 주체들의 생산에 참여하는, 지식과 권력의 구조들을 형성하고 자아와 행동들의 모델들을 제정한다.”¹⁷⁾

그는 이러한 자유주의 장르형성의 과정은 영국의 전간기 다큐멘터리 영화의 태동에 잘 적용된다고 설명한다. 그는 그 당시 다큐멘터리가 국가와 협력기관에 의해 공유되어진 공간 안에서 설립되었고 출현했으며 자본 중심으로 이루어진 영화에 대한 투자는 새로운 정치경제적 형태를 공론화하는 목표와 함께 이루어졌다고 지적한다.¹⁸⁾ 즉 이러한 맥락 속에서 리 그리버슨은 존 그리어슨의 다큐멘터리 영화이론에 주목하며, 그것이 국가주도의 영화와 관계가 있으며, 개인과 사회형성사이의 상호 의존적인 자유주의적 사상을 행사하는 것과는 연결된다고 설명한다. 달리 말하자면, 개인주의와 집단주의의 경제적 영역 사이에 위치되어진 영화에 대한 정부 지원 아래의 그리어슨식의 의제들은 영국의 경우와 마찬가지로, 미국같은 자유주의국가의 정치적인 역할을 설립하는데 이용되어져 왔다고 지적한다.¹⁹⁾ 빌 니콜스 또한 전후 다큐멘터리와 문화 영화간의 관계를 논한다. 니콜스가 본질적으로 주목한 것은, 그 당시의 그리어슨식의 다큐멘터리였다. 빌 니콜스는 그리어슨은 다큐멘터리를 “시민의 도구”로 보고, 그것은 즉 개인, 집단 작가들이나 현대 산업적 국가의 시민들에 의해 소구되는 영화적 사회 교육방법론이라고 생각했다

17) Lee Grieveson, “On governmentality and Screens,” *Screen* 50:1, 2009, p.187.

18) Lee Grieveson, “The Cinema and the (Common)Wealth of Nations”, *Empire and Film*, British Film Institute, 2011, p.4.

19) Lee Grieveson, “The Cinema and the (Common)Wealth of Nations”, *Empire and Film*, British Film Institute, 2011, p.94.

고 한다. 이러한 다큐멘터리는 푸코가 말하는 “지배의 전략”이라고 부르는 것을 발전시키는 데 있어서, 중요한 역할을 했다. 그가 논한 다큐멘터리의 한 가지 명료한 정의는, “사실성에 대한 창조적 다름(creative treatment of actuality)”이다. 이것은 니콜스가 다큐멘터리의 특징 속에 모더니스트적인 실험적인 요소를 함의하는 작가주의를 가리킴과 동시에 이러한 예술적 허가는 시민들에게 국가의 적합한 방향을 제시하는 프로파간다적인 목표에 종속되어야 한다는 점에서, 교육의 효과적인 측면과 관련되어 있다. 그러므로 니콜스는 “사실성에 대한 창조적 다름”은 “공적인 사건의 건설적인 관리로써의 프로파간다”의 정의와 맞닿아 있어야 한다고 주장하는 것이다.²⁰⁾

이러한 존그리어슨식의 다큐멘터리 형식은 한·일 문화 다큐멘터리에 나타난 미국의 기술원조와 민족의 우수한 정신력의 교차 속에서 이루어진 자기면역적이고 자유주체를 재현하는 데 있어서도 유용한 것이었다. 마크 노네스는, 미국점령세력이 탈페티쉬화의 과정으로써 동아시아의 국가들을 민주화시키기 위해 다큐멘터리 장르들을 이용했을 때, 존 그리어슨식의 “사실성에 대한 창조적 다름”이라는 다큐멘터리의 방식을 사용했다고 지적하면서, 그것은 세계를 그들의 창작 소재로 사용하고 주장과 논쟁 등의 종류를 포함하는 일관된 재현을 직조하는 것을 의미한다고 설명한다. 이를 위해서 사전에 스크립된 시나리오, 비전문배우의 캐스팅 그리고 편집의 연속성을 기본으로 한 카메라워크들과 스토리텔링이 주로 사용되었고 주장한다.²¹⁾ 그리고 이것이 일본뿐만 아니라 전후 대부분의 나라에서도 문화교육 다큐멘터리의 표준이었다고 말한다. 김한상 또한 개인과

20) Bill Nichols, “Documentary Film and the Modernist Avant-Garde”, *Critical Inquiry*, 27(4), 2001, p.600.

21) Markus Nornes, “The Crux”, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 39(1), 2013, pp.191-192.

사회적 현상이 사회적 총체성내의 다양한 차원에서 지각되는 것으로써의 “사회에 대한 협동적인 개념”이 그리어슨식 다큐멘터리라고 설명하며, 탈 식민 국가같은 남한에서는 그리어슨식 세상에 대한 엘리트식 시점이 가장 실용적이고 설득적인 입장이었다고 지적한다.²²⁾ 즉 이 시각이 문화영화를 만든 주한미공보원의 입장이었다는 것이다.

앞선 분석한 김기영의 일련의 문화교육영화들에도 이러한 ‘사실성에 대한 창조적 다름’의 특징이 드러난다. 다시 말하자면, 논픽션 다큐멘터리영화임에도 불구하고, 영화들의 주인공들은 영화내러티브의 중간에 좌절과 실패를 겪지만, 결국은 성공적으로 재활한다는 매우 극적인 형태를 취하고 있다. 예를 들면 앞에서 잠깐 설명했지만, 〈사랑의 병실〉에서 간호사, 복려는 병원에서 퇴원한 선길이 잘 걸을 수 없을까봐 걱정하지만, 마지막에 선길은 완쾌하며 사회에 잘 복귀하게 된다. 〈수병일기〉에서는 주인공은 극 중반부에 해군선박의 조종사가 되는 것은 실패하지만 결국 해군선박 수선공이 됨으로써 그의 꿈을 실현시킨다. 〈나는 트럭이다〉에서는 처음에 의인화된 트럭은 군대 재활용 공장에 보내져 본체가 전부 해체되던 중, 수리되지 못할까봐 불안해하지만, 결국 성능 좋은 트럭으로 새롭게 태어난다. 이러한 실패를 딛고 성공한다는 극적인 특징들은, 자기 성장 내러티브라는 계몽서사 안에서, 할리우드식 픽진성들인 샷-리버스 샷에 기초한 연속적인 편집, 아이라인 매칭 그리고 설정샷들을 통해 장면을 전환시키는 것 등등을 통해 강화되어있다. 요약컨대, 미군정에서 만들어진 교육 다큐멘터리 장르가 존 그리어슨식의 “사실에 대한 창조적 다름”이라는 서사적, 형식적 특징을 통해서, “자기 테크놀로지”라는 자유주의

22) Kim, Han Sang, “Uneven Screens, Contested Identities-USIS, Cultural Films, and the National Imaginary in South Korea, 1945-1972”, PhD dissertation, Seoul University, 2013, p.14.

사실주의(리얼리즘)으로 형성되었다고 말할 수 있다.

그러므로 이 글은 전후 동아시아 영화사에 있어서, 이 특정 문화 다큐멘터리 영화들을, 개인의 자아에 바탕을 둔 '자유주의'를 내삽시키도록 한 '미군정과 국가 통치성의 공모' — 기존 영화담론에서는 비교적 간과시 되어왔던 — 에 기반한 '자유주의 통치성'을 담보하고 있는 전후 자유주의 영화로써 부각시키고자 한다. 그럼으로써, 일부의 한국과 일본 영화들은 이 과정을 통해서 보통 우리가 비교연구의 전제조건으로 하는 한국=구식민지, 일본=구제국이라는 이분법적인 구도를 넘어서 미국의 자유주의적 통치성이라는 동일한 재현 양식에 의해 추동된 비슷한 변형 과정을 공유하고 거기에 참여한 양상을 확인할 수 있다.²³⁾ 이러한 영화의 장르형성 과정을 통해서, 동아시아의 미군정의 영화제작이라는 특정한 맥락아래에서, 개인의 자아실현이 가능한 긍정적인 '자유주의 통치성'만 강조되어지는 문화현상을 확인할 수 있다. 하지만 이러한 친미적 민족주의의 획일성과 함께, 동아시아의 미국 점령의 군사폭력으로 인한 신식민지적인 상황과 일본 식민주의의 잔재는, 비가시적인 것이 되어갔다.

23) 물론 이러한 영화들의 공통점을 강조한다고 해서, 한국과 일본이 미점령의 같은 차원의 피해자라는 것을 말하는 것은 아니다. 일본의 경우, 패전국의 피해자 논리로 미군정이 끝난 직후, 1952년부터 일부 상업 극영화에서는 단순 반미 정서를 내세워 일본 제국의 과거의 영광을 재현하는 의도를 가진 영화들이 제작되기 시작되었으며, 한국의 경우는 냉전의 대립이 극대화되었기 때문에 상업영화들에서 반미 정서를 전반적으로 표현하는 것은 드물었다. 하지만 이러한 차이에도 불구하고, 또 다른 주류 영화였던 미군정에 의해서 추동된 한·일 문화영화의 특징은 매우 비슷하며, 이것은 연구되어지지 않은 영역이다.

3. 탈점령의 '급진적 동시대성(radical contemporaneity)'으로써의 한·일 다큐멘터리

3-1. 문화다큐멘터리의 자기 반영성으로써의 <위기의 아이들>(이형표, 테드 코넨트, 1955)과 <교실의 아이들, 教室の子供たち>(하니 스스무, 1955)

미군정의 통제 아래에서 만들어진 한·일 문화다큐멘터리 서사가 특히 간과한 문제는, 일본의 제국주의 책임과 한국의 식민지 잔재였다. 실제 역사상, 일제 강점기의 식민지적 폭력의 부산물인 위안부나 피폭자, 강제징용자, 그리고 전후 일본 내의 차별받은 구피식민자 등, 국가적 혹은 국제적 자유주체로 거듭날 수 없는, 소수자의 인권들은 미군정 문화 영화 재현영역에서 배제되었다. 이는 남한정권과 공모한 미군정이 반공 사상 교육에 이용하기 위해서 그들의 이익에 부합하면, 친일 제국주의 인사라도 그들의 친일제국주의 협력을 면제했고, 일본에서는 미군정이 천황과 제국주의자에게 전쟁과 식민주의의 책임을 면제해 준 사실과 관계가 있다.²⁴⁾ 이렇게 면제받은 제국주의와 식민주의 잔재들은 오히려 남한과 일본 정권의 일부 군인들만 악으로 만드는 반일민족주의(한국의

24) 예를 들면, 마이클 로빈슨은 해방 직후, 러시아군의 관할이었던 한반도 북쪽 지역은 인민 위원회의 탈식민화 정책(일본인과 친일 관료들을 추방하고 일본인 재산들을 동결하고, 토지 재혁을 성공적으로 실행하는 등)이 발빠르게 시행된다는 대조적으로 미군정(USAMGIK)이 관리한 남쪽 지역은 이미 추방당한 친일인사들을 재기용하고, 토지개혁을 지연시키고, 나아가 조선인들의 정치적 독립조직 등을 승인하지 않는 등 탈식민화 과정을 역행했다고 지적한다. Michael E. Robinson, "Liberation, Civil War, and Division", Korea's Twentieth-Century Odyssey: A Short History, University of Hawaii Press, 2007, pp.106-108. 또한 일본의 경우, 존 다위는 미군정은 모든 잘못을 일부 일본 장교에게 전가하면서 천황에게 면죄부를 주고 전쟁과 제국주의의 모든 책임을 면제하도록 했다고 지적한다. 존다우어, 『패배를 꺼안고』, 최은석 역, 민음사, 2009.

경우)와 반군국주의(일본의 경우)국가를 만드는 데 일조했다. 즉 문화 영화속에서 미군정의 군사점령의 재현은, 일본의 경우는, 일제의 침략적 군국주의와 차별점을 둔, 일본의 평화와 경제발전을 도모하는 기제로써, 남한의 경우는, 일제의 폭력적 제국주의와는 차별점을 둔, 남한의 안보와 경제발전을 도모하는 매커니즘으로 전치되어 갔다. 그러는 동안, 한·일 내셔널 시네마는 단순한 방식의 반일/반군국주의를 조장했던 것이다.²⁵⁾ 국제적인 자유주의 주체 만들기에 주력했던 이러한 문화 다큐멘터리의 서사·미학은 식민지주의에 따른 잔여 제반 문제들을 등한시하고 배제한 미군정의 문화정책과 한·일 국가의 자유민족주체 만들기 프로젝트에 완벽히 부합했던 것이다.

하지만 동시에 매우 중요하게도, 미군정 세력에 의해 선동된 문화영화의 이데올로기와 재현양식에 부합하는 한일 문화영화의 유사성과 달리하는 영화적 실천이 일본과 남한 그리고 재일조선인 집단들 사이에서 일어났다. 그 첫 번째 예는, 미군정 문화다큐멘터리 내부에서 일어난다. 주한 미공보원에서 만들어진 <위기의 아이들>(이형표, 테드 코넬트, 1955)과 주일 민간정보교육원과 교육부의 지원 아래, 만들어진 <교실의 아이들>(하니 스스무, 1955)이 그것이다. <위기의 아이들>은 1952년 국제연합 한국재건단의 일원이 되었던 테드 코넬트 감독과 당시 미군정에 소속되어 있던 이형표 감독의 합작영화이다. 영화는 “공산주의자들이 남한을 침략했다”라는 한국전쟁발발을 비난하는 신문기사의 쇼트를 시

25) 대표적인 경우가 미군정 시기의 독립운동을 소재로 하지만 선악논리를 단순하게 설정함으로써, 추상적인 반일감정을 조장하는 광복영화들-최인규의 <자유만세>(1949), <독립전야>(1948), <애국자의 아들>(윤병천, 1949)과 일부 군인들에게 모든 전쟁의 책임을 전가하고 일본국민들은 피해자로 전치되는 아이디어 픽처-<내 청춘 후회없다>(구로사와 아키라, 1946), <오소네가의 아침>(기노시타 케이스케, 1946), 안소가의 무도회(요시무라 고사부로, 1947)가 그 예들이다.

작으로 한다. 그리고 극이 진행되어 감에 따라, 휴전 직후의 혼란기에, 양식을 배급해 주거나 먹을거리를 나누어 주는 등, 가난한 아이들을 도우는 미군의 모습, 미군을 상대로 호객행위를 하며 아이들, 이승만의 연설 뒤로 신체훈련을 받는 학도병과 북진통일을 외치며 데모하는 행렬들 등의 모습을 통해 미군정과 남한정권의 이데올로기를 선전한다. 또한 이러한 혼란스런 상황을 뒤로 한 채, 영화는 국악소리들을 배경음악으로 함으로써 미국인 감독의 한국에 대한 오리엔탈적 시선을 감추지 못하고 있다. 하지만 영화 첫 장면에서 한국전쟁의 침략을 공산주의자 탓으로 돌리는 듯 삽입한, 서울을 사수하기 위한 국군들의 치열한 전투모습은 단 2분 만에 끝날 뿐만 아니라, 영화의 마지막 2분을 남기고 비로소 마침내 정부의 프로파간다적인 장면들 — 신체훈련과 북진통일 데모 행렬들 — 을 보여준다. 그리고 영화의 반 이상인 나머지 6분여동안, 이데올로기적으로 양가성을 지닌 전쟁직후의 가난한 아이들의 모습과 표정들을 포착하고 있는 것이다. 흥미롭게도, 이러한 장면을 보여주는 영화의 태도는 매우 관찰자적이고 냉소적이다. 즉 영화는 나레이션과 비디제시스적인 소리들을 절제하며, 감독의 의도를 뒤로 두는 객관적인 시선을 가진 다이렉트 시네마의 미학을 차용한다. 이러한 다이렉트 시네마의 형식과 함께, 아무런 나레이션이 없는 관찰적인 시선으로, 이승만의 선동적인 연설 뒤에, 정권에 동원되는 소년들의 모습 등과 거리에서 미군의 상대로 호객행위를 하거나, 식량을 배급받는 아이들의 모습이 교차 편집되면서, 영화는 아이러니한 상황을 자아낸다. 말하자면 카메라의 객관적인 시선과, 특히 영화전부가 동시녹음으로 촬영된 생생한 현장감으로 찍혀진, 가난에 찌든 거리의 아이들의 냉소적이고, 비관적인 표정은, 아무리 그들이 생존을 위해서 도움을 받거나 발버둥 쳐도 감추어지지 않는 것이다. 이것을 보여주는 명시적인 장면이 있다. 마지막 시

퀸스에 휴전을 반대하는 북진통일 데모 행렬의 모습들을 나열해서 보여 주다가, 카메라는 길바다에 널브러져 있는 허름한 옷차림의 아이의 냉소적이며 화난 표정을 클로즈업으로 고정시키며 끝을 맺는다. 즉 이렇게 대조적인 두 장면을 오버랩함으로써, 관객들은 정부의 이데올로기와 실제 포착된 또 다른 현실 사이에서 괴리감을 느끼게 되는 것이다. 이러한 스타일의 연출은 당시 미군정의 문화다큐멘터리의 형식적 특징인 존 그리어슨식의 설명적 양식의 다큐멘터리와 전면적으로 대조적인 것이다. 특이하게도 사실 이 영화를 공동 연출한 테드 코넛트는 관찰자적 양식의 대가, 로버트 플래허티 감독의 조감독 출신이었기 때문에 이러한 스타일의 연출은 예상되는 것이기도 했다. 앞서 분석한 것처럼, 〈위기의 아이들〉의 다이렉트 시네마의 관찰자적 양식은 원래 미군정이 의도한 (공산주의로부터의 침략당한) 한국전쟁 직후의 비참한 남한사회를 배경으로 북진통일을 주장한 이승만 정권의 프로파간다적인 요소들을 회의적인 시각으로 전치시키는 역할을 한다. 이순진은 이러한 효과의 근원을 이형표와 테드 코넛트의 합작이라는 영화의 제작형태에서 찾는다. 그녀에 따르면 테드 코넛트는 제3세계에서 벌어지는 비극을 관대한 태도로 기록하는 서구 인류학자의 태도를 지녔고, “이승만 정권의 공보실에 고용되어 있으면서 공공연하게 이승만의 독재를 비난할 만큼 용감한 민주주의자였다”고 한다. 이형표 또한 미국문화의 수혜를 열렬히 원하는 제3세계의 지식인이었고, 테드 코넛트를 통해 동시녹음이 가능한 휴대용 녹음기계나 다이렉트 시네마라는 최신의 영화경향을 접하고 배웠다고 한다. 이를 통해, 이순진은 이형표가 “한국 현실로부터의 거리두기, 전쟁이 낳은 비극에 대한 외부자의 관찰자적 시선, 무책임하고 부도덕한 정권에 대한 냉소적인 비판”이 가능해졌다고 지적하고 있다.²⁶⁾

26) 이순진, 『위기의 아이들』, 『한국영화 걸작선』, 한국 영화데이터베이스, 2013.

한편, <교실의 아이들>은 CIE와 교육부가 지원하고, 일본의 유명 출판사인 이와나미 출판사에서 제작된 것으로, 예비 교사들을 위한 어린이들의 학습지도 지침서같은 내용이다. 영화의 대부분의 장면들은 할리우드의 연속적 편집에 기초로 한 스토리텔링과 사전에 짜여진 각본에(특히 대부분의 장면들이 보이스오버로 진행되는 설명적 양식과 의도된 음악의 삽입과 더불어) 초점이 맞추어졌고, 다소 극적인 부분도 존재한다는 점에서 그리어슨식 다큐멘터리같은 형식을 취하고 있다. 하지만 영화의 전체적 흐름은 학생들의 실제 대화싹을 관찰자적인 시선으로 자연스럽고 찍고, 의도되지 않은 매순간의 학생들의 상호작용을 포착함으로써 숏-리버스 숏 안에 갇혀 있는 스크립된 장면들과 대조를 이룬다. 영화는 예비교사인 듯한 여자의 보이스 오버로 한 아이가 등교하는 모습을 설명하고, 학교의 전경을 보여주는 것으로 시작한다. 선생님이 한 예비교사를 수업시간에 소개하고 예비교사가 다시 보이스 오버로 수업시간, 휴식시간, 신체 검사, 그리고 지능 테스트 등등의 학교에서 일어나는 교육과정들을 각본대로 설명하는 것으로 진행된다. 하지만 시퀀스 첫 부분에 의도된 설명은 끝이 나고, 그 뒤로는 예비교사의 보이스오버를 통해 카메라를 의식하지 않은 아이들을 객관적으로 관찰한 내용을 바탕으로 교실의 풍경을 설명한다. 구체적으로, 영화는 여자 예비교사가 학생들을 지도할 때는, 선생님에게 집중하지 않고 친구들과 장난을 치거나, 한 눈을 파고 있거나, 혹은 떠들고 있는 아이들의 자연스러운 모습을 포착하며, 그 아이들 하나 하나의 특징들을 소개해준다. 반면, 엄격한 남자 선생님 수업시간이 되자, 선생님의 고압적인 태도에 기가 눌려 선생님의 눈치를 보기 시작하며 아이들은 갑자기 조용해진다. 그 뒤 그러한 남자 선생님이 부럽기도 하지만 자기는 좀 더 자유롭고 편안한 자세들로 학생들을 지도하기를 희망한다,라고 말하는 예비 여교사의 보

이스오버 너머로 다시 아이들의 정신없고 떠들썩한 장면이 보여주며 카메라는 산만한 아이들의 모습을 한 명씩 그대로 포착해서, 그들 각자의 특징과 문제점에 관심을 기울인다.

다시 말하자면, 영화는 스크립터되어진 보이스오버와 비디제시스적인 교육용 음악 등을 사용하는 한편, 좀 더 자연발생적으로 아이들을 찍음으로써 우연적으로 포착되는 다소 극적인 사실성을 강조하는 다이렉트 시네마의 형식을 취하고 있다. 이는 영화가 앞에서 설명한 미군정 교육 영화의 팝진성이라 할, 존 그리어슨의 “사실성에 대한 창조적인 다름 (creativite treatment of actuality)” 요소 안에서 자기반영성을 내포함으로써, 그것을 비틀고 있는 것이다. 마크 노네스는 일본 다큐멘터리역사 속에서, 하니 스스무감독은 논픽션을 다루는 새로운 방법의 가능성들을 열었다고 지적하면서, 특히 <교실의 아이들>은 그리어슨식 영화로부터 다이렉트 시네마에로의 최초의 급진적이고 획기적인 이동을 이루어 내었다고 주장한다. 노네스는 하니 스스무가 작위 (artifice)라는 요소를 통해서 “사실성에 대한 창조적 다름”에서의 창조성을 새로운 방법으로 변형시킨다고 설명하면서, 그의 방법론은 대상성에 아니라, “진실성”에 천착하는 것이라고 말한다. 즉 그의 관찰적 스타일과 설명적인 보이스 오버는 그의 대상들을 주체로 변화시키기 위해 사용했다고 주장하면서, 주체로 변형된 대상의 자연스러움과 자연발생적인 부분의 포착이 그의 영화들의 핵심이라고 지적한다. 이것은 영화감독의 주체성이 세상에 행사하는 힘에 대한 승인과 그 주체성을 대상들에 대한 인지로 연결하는 윤리성을 통해서 작업해 왔던 영화감독들과 비평가들의 진지한 모색들과 관계가 있다고 한다. 달리 말하면 하니 스스무의 다큐멘터리는 찍는 주체의 문제로 시작되고, 끝나는 것이 아니라, 영화감독과 대상간의 관계에 대한 근본적인 모색인데, 그의 다소 작위(artifice)적인 다이렉트 시

네마 스타일이 그것의 하나의 발현이며, 이것이 다큐멘터리 실천의 중요한 의미라고 말한다.²⁷⁾

이처럼, <위기의 아이들>과 <교실의 아이들>은 미군정이 추동한 자유주의 리얼리즘적 서사적, 미학적 궤도 안에 있음과 동시에, 동시대 동아시아 다큐멘터리들과 비교해 봤을 때, 거의 처음으로 그리고 매우 예외적으로 다큐멘터리 시네마의 형식으로 통해, 자유주의 리얼리즘에 대한 회의를 표현하고 있는 것이다. 따라서 국가 단위를 넘어서, 1955년이라는 같은 시기에 제작된 한·일 영화들 사이에 우연적으로 겹쳐지는 미학적 현상은 동시발생적인 한국과 일본영화의 대안적인 미학이라 할 수 있다. 따라서 이러한 한·일 영화의 다큐멘터리 시네마의 미학의 동시발생성들은 인류학자, 요하네스 파비언이 말하는 “급진적 동시대성(radical contemporaneity)”의 한 예로 읽을 수 있을 것이다. 파비언은 제국주의 인류학자가 자기 내러티브를 발견하는 방식이 식민지 내러티브를 타자화함으로써, 즉 제국 문화와 식민지의 문화가 가지는 동시대적임(coeval)을 부정하고 식민지 문화를 본질적으로 제국문화와 절대적으로 다른 것으로 만들거나 소통불가능한 것으로 만듦으로써, 그 식민지 문화를 “특수성의 대상”으로 만들어 버린다고 설명한다. 또한 이것이 반대의 논리안에서 적용된다고 말하는데, 즉 식민지학자가 자기의 내러티브를 재구성하는 데 있어서, 제국의 내러티브와의 본질적 차이를 만들어 내면서, 자기 정체성을 공고히 하는 단순한 논리로 환원되는 것을 지적하면서 이것은 스스로 타자화시켜 버리는 오류를 가진다고 한다. 그럼으로써, 식민지와 제국의 시간은 서로 동시대적인 소통할 수 없다는 논리를 만들어내며 이 소통불가능성이 말 그대로 자아와 타자의 위치성

27) Markus Nornes, “The Crux”, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 39(1), 2013, pp.194-196.

을 고정적으로 만들어 버리는 매커니즘에 기여한다고 말한다. 그는 이에 대해서, 식민지와 제국이라는 이항대립을 뛰어넘는, 시간의 동시발생적인 기억과 조우들의 궤도들을 만들어 내는 급진적 동시대성을 개념을 제시한다.²⁸⁾ 이러한 논의를 빌어 본다면, <위기의 아이들>과 <교실 속의 아이들> 나타난 “(미국 점령의) 자유주의 리얼리즘” 대해 동시대적으로 비판한 미군정이 추구한 사실주의와는 다른 “이질적인 리얼리즘”(다이렉트 시네마와 시네마 베리테)은, 한국과 일본의 비교연구에 있어서, 구식민지 대 구제국이라는 이항대립을 넘어서는 예이다. 따라서 이것은 파비언이 말하는 “급진적 동시대성”의 한 예로 작동되는 것이다. 이 개념은 또한 다음 장에서 논할 재일조선영화인집단과 일본인 감독의 합작영화 운동에도 적용될 수 있다.

3-2. 재일조선영화인집단의 합작 다큐멘터리,

<조선의 아이, 朝鮮の子>(아라이 히데오, 교고쿠 다카히데, 1955)

은폐된 소수인종 등의 마이너리티의 역사를 시각화하는 당대 영화적 실천들은 재일조선인과 일본인 영화인의 합작 영화 운동에서 가장 선구적이고 급진적으로 일어났다. 이것은 60년대에 일본의 누벨바그 운동이 소수인종 문제를 비판하기 시작한 것보다 앞설 뿐만 아니라, 일본 작가의 타자 재현에 대한 윤리적 비판을 넘어서, 재일조선인이 주도적으로 이끈 합작영화라는 점에서 매우 급진적이다. 이 합작 운동을 이끈 것은 일본 내 최초의 재일조선인 영화회사인 민중영화사를 전신으로 하는

28) Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, Columbia University, 2002, pp.40-60, pp.109-116.

“재일조선인영화집단(在日朝鮮映画人集團, 1953-59)”이었다. 재일 교포, 김순명이 이끄는 이 영화집단과 일본 독립 프로덕션영화의 감독들(가메이 후미오과 아라이 히데오에 의해 주도된)이 합작영화를 만들었다. 전후 최초로 차별받는 비국민인 재일조선인의 표상들에 천착하며, 시네마 베리테적인 요소를 삽입한 이 영화운동의 서사와 미학은 명백히 미국 점령 세력에 의해 추동된 영화의 재현 양식과 대조를 이루는 것이었다. 더구나, 재일조선인 제작진과 일본인 감독간의 합작의 형태는 구식민자와 구피식민자의 이분법적 관계를 깬 파격적인 것이었다. 이러한 점에서, 이 합작형태의 영화제작은 탈점령이라는 테제를 공유한, 파비언이 말하는 “급진적 동시대성”을 내포한 가장 이상적인 형태의 영화적 실천이었다. 먼저 이 영화들을 분석하기 전에, 재일조선인영화집단과 그 전신인 민중영화사에 대해서 맥락할 필요가 있다.

재일교포와 일본인 감독의 연대적 활동은 재일조선영화인의 단체였던 민중영화사의 활동으로 거슬러 올라간다. 전후 재일교포 1세인 대표적인 시인인 허남기와 문필가로 알려진 김순명은 일본 내의 최초의 재일 조선인의 영화 동맹인 민중 영화사(1946-1949) 설립의 핵심 멤버로 활동했다. 이 영화사는 재일 조선인들 외에도 이네무라 키이치, 이시모토 토우키치, 아사노 타츠오 등의 일본 기록영화작가들이 참여하며 13편의 조련 뉴스릴 영화들과 〈해방 후의 코리아〉 〈효고 지방의 우리 동포〉 〈오사카 연대기〉 〈조선완전자주 독립 만세〉 등의 영화들을 만들며, 해방 직후에 한반도가 처한 민족주권 문제에 대한 문제의식을 공유해갔다. 사실, 민중영화사는 위의 영화들을 한반도에서 상영을 의도해 만들었고, 또한 미래의 조선 혹은 남북한 영화인들을 양성하려는 목적도 있었다. 실제로 민중영화사의 〈조총 뉴스〉는 서울에서 재편집되어 〈일본 항복의 진상: 히로시마 원자폭탄〉이라는 제목 아래에 상영되었다. 하지

만 영화사는 한국전쟁이 시작될 무렵, 일본 정부에 의해 해산당하며 영화제작도 중단 당한다. 하지만 1953년에 이 민중영화사를 계승해서, 재일조선영화인 집단이 결성되는데, 김순명이 다시 주된 멤버로 활약하게 된다. 김순명이 이끄는 재일조선영화인집단은, 1955년 중반까지 재일조선통일민주전선(민선)에 속해 있다가 민선이 해산된 후, 1955년 후반부에 재일본조선인총연합(총련)에 산하가 되었을 때, 다시 '재일조선인 작가/예술가 동맹'조직 안에 포함되게 되었다.²⁹⁾ 1955년 이후의 총련 산하의 재일조선인감독 집단에서 만들어진 영화들이 다소 조선인 전체를 일본 및 미국 제국주의의 일방적인 피해자로 만들면서, 김일성 사회주의 체제를 선전하면서, 단순한 논리로 반미/반일 민족주의 지향을 가진데 반해, 민선에 속해있던 1955년 이전의 작품들은, 재일조선인의 제작사로써는 드물게, 일본인 사회주의자 감독들과 연대하며, 미국점령과 일본제국주의에 의해 억압받는 서발턴 노동자와 어린이들에 대한 문제에 주목했다. 다시 말하자면, 이것은 56년 종파사건³⁰⁾ 이후, 조총련 영화집단이

29) 鄭采桓, 『運動としての映画—解放直後の在日朝鮮人映画運動』, 『日本に生きるということ—境界からの視線』, 山形国際ドキュメンタリー映画祭公式カタログ, 2005, p.22.

30) 김일성은 1955년, 12월에 처음으로 주체라는 단어를 거론하며 “우리나라의 투쟁 역사와 문화유산을 존중하고 소련식이나 중국식이 아닌 우리식으로 사회주의를 건설해야 한다”고 주장하였다고 한다. 함충범에 따르면, “1956년에 공식화된 ‘스탈린 격하운동’과 이로 인한 세계 공간권의 분열 및 분화과정과 맞물려 더욱 강조되었는데, 주체노선과 관련, 김일성은 주로 소련파인 반김일성 세력을 견제했다고 한다. 그는 대표적인 예로, 1956년 8월에 일어난 김일성 세력과 반대세력의 대립이 ‘8월 종파사건’이라는 것인데, 그때, 주로 해외파인 반김일성 세력은 당중심, 김일성 개인숭배 정책을 비판했는데, 그들은 오히려 김일성 세력에게 숙청당하고 만다고 설명한다. 따라서, 그는 이 종파사건을 기점으로 김일성은 영화예술의 강화를 통한 방법으로 형식주의, 교조주의, 당정책 및 혁명 전통의 교양 등 자신들이 제시했던 정치 사상적 과업을 인민대중적 차원에서 실현하도록 했다”고 설명한다. 함충범, 『종파분쟁기 북한 영화 연구-전후 복구건설 및 사회주의초건설과 1950년대 북한영화』, 『영화연구』 33, 2007, 173-175 · 177쪽. 이는 1956년 종파사건 이후 영화예술에서 획일화 되고 교조적

대부분 내부 재일조선인감독과 제작진들과 작업하며, 공공연히 국가주도의 공산주의의 이데올로기를 선전하는데 주력하거나, 혹은 일본인 급진적인 감독들의 영화들이 재일조선인의 문제를 다소 자기 정치성의 대상으로 삼은 것에 비하면 훨씬 상호주관적인 제작 형태였다.

이러한 재일조선인 영화사의 맥락 속에서 볼 때, 50년대 중반까지의 “재일조선인영화인집단의 활동”은, 전후초창기의 민중 영화사가 가진 일본영화인과의 연대성의 계보를 잇는다고 할 수 있을 것이다. 먼저, 이 상호주관적인 연대성은, 53년에 북한에서 제작한 〈향토를 지키는 사람들〉(1952)의 일본 내에서의 상영 운동으로 시작된다. 평화운동가인 히라노 요시타로는 중국에 억류된 일본인 송환문제의 대표자로 참가했는데, 이때, 북한 쪽에서 그에게 〈향토를 지키는 사람들〉을 건네주며, 일본 내의 재일조선인들에게 상영할 것을 부탁했다. 이 영화가 일본 검열 당국에 의해서 억류당하게 되자, 재일조선인영화인집단은 히라노 요시타로와 일본 사회주의자 영화인들의 지지 속에서, 이 영화를 반환할 것을 요구하며, 상영운동을 전개하기 시작하게 된다. 그리고 이 상영운동이 성공하자, 두편의 다큐멘터리, 〈기지의 아이〉(가메이 후미오,³¹⁾ 1953)와 〈조선의 아이〉(아라이 히데오,³²⁾ 교고쿠 다카히데, 1955)를 만들게 된

으로 변질해가는 북한영화와 조총련 영화와 비교적 검열에서 자유로웠던 이전의 영화들을 구별해주는 중요한 역사적 사건이다.

31) 사회주의자, 가메이 후미오는 전사에서 부터 반전 영화들을 만들며, 패배 직후인, 1946년에는 천황의 전쟁책임을 추궁하는 〈일본의 비극〉을 만들었지만, 미국점령군에 의해 상영금지를 당했으며, 그 이후로도 계속적으로 일본 제국비판, 반전, 반핵에 관한 영화들을 만들며, 일본 독립 다큐멘터리계의 거장으로 자리매겼다. 佐藤忠男, 『日本映画史 2: 1941-1959』, 東京: 岩波書店, 増補版, 2006, pp.223-224.

32) 아라이 히데오는 전전에는 오키나와에 대한 작품들을 만들었고, 전후 독립프로덕션 영화의 선구적인 작품이 된 〈츠키노와 고분〉(1954)을 만들었으며, 〈조선의 아이〉 외에 〈우리는 감사하고 있다: 핵기지 요코스카〉(1975) 등을 만들며, 전후 군사주의에 대한 비판해 왔다. 山形国際ドキュメンタリー映画展ドキュメンタリー映画展 2005, p.19.

다.³³⁾ 전자는 김순명이 이 영화를 위해, 도쿄 키노 프로덕션을 따로 세워 만든 것으로, “일본인 입장금지”라고 팻말이 붙은 미군 기지가 일본 열도에 700개 이상으로 늘어난 그 당시의 상황 안에서, 강제적으로 철거당한 고가들의 자리위에 세워진 기지촌을 배경으로 한 영화였다. 영화는 그 주변에 살고 있는 아이들이 미군의 잔심부름하는 일들을 하며 겨우 생존해 가는 모습을 사회주의 관점에서 비판하고 있었다. 후자는 “민족교육” “마이너리티의 교육”에 대한 권리를 내세우며, 1954년 도쿄시 교육부와 미군정이 일방적으로 도쿄시의 모든 재일조선인학교를 폐쇄할 것을 선언한 것에 항의하기 위해 만들어졌다.³⁴⁾

특히, 〈조선의 아이〉는 수사적 표현방식을 특징으로 하는 20년대의 소비에트 영화³⁵⁾의 형식적 틀 안에서 시네마 베리테적인 요소를 삽입하는 영화서사미학을 특징으로 하는데, 이는 미군정의 문화다큐멘터리의

33) 呂運王玉, 『総聯映画制作所の歩み』, 『日本に生きるということ—境界からの視線』, 山形国際ドキュメンタリー映画祭公式カタログ, 2005, pp.26-27.

34) 두 영화의 감독들이 속한 일본 독립프로덕션 영화 그룹은 레드 퍼지(연합군 최고사령부 GHQ 총사령관인 맥아더의 지령에 따라 일본공산당 당원이나 그 동조자를 직장이나 기관 등 조직에서 추방하는 조치)와 도호(東宝)영화사 노동 파업(영화계 좌파 척결 반대 운동)에 관여한 이유로 메이저 스튜디오에서 쫓겨난 감독들에 의해 만들어졌는데, 영화의 주된 테마는 노동 조건, 반군국주의, 반핵, 반전운동 등이었다. Jasper Sharp, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2011, pp.96-98를 참조하라. 따라서 이 두 영화의 소재들도 일본 독립프로덕션의 영화들의 그것들과 상호관련이 있다고 여겨진다.

35) 빌 니콜스에 따르면 20년대 소비에트 영화는 혁명 초기의 영화로써, 알렉산드로 로드첸코, 지가 베르토프, 세르게이 에이젠슈테인 등이 주축으로 혁명적인 새로운 사회의 이미지 안에서 세계를 재창조하고자 하는 영화감독의 욕망에 맞춰, 몽타주, 구성주의 예술, 수사학을 강조하는 등 선동적이지만 다소 실험적인 요소들을 강조하는 경향을 가지고 있었다고 한다. 그는 “그러나 점차 예술과 영화에 사회주의 리얼리즘이라는 국가의 공식적인 스타일이 부과되었던 1930년대 중반경에는 거의 모든 실험이 제거되었다.”고 설명한다. 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 162쪽.

특징인 존 그리어슨식의 자유주의 리얼리즘과는 대조적이다.³⁶⁾ 물론 “모든 형식과 모든 목적 안에서의 수사가 다큐멘터리의 궁극적인 특징적 요소들을 제공해 주며, 매혹의 전시자, 스토리의 전달자, ‘포토제니’의 시인이 연설자로서의 다큐멘터리 제작자라는 형식으로 응축되어 이 세계에 대해 자신만의 목소리로 이야기하는 것”³⁷⁾을 특징으로 하는 소비에트 영화는 다분히 “사실의 창조적 다름”을 특징으로 하는 존 그리어슨식의 자유주의 다큐멘터리와 일맥상통하는 것이다. 따라서 영화는 존 그리어슨식의 자유주의 리얼리즘을, 마치 소비에트 영화의 형식으로 전치시키는 듯하다. 즉 이미 사전에 짜여진 듯 재일 조선인 소년 소녀들의 일인칭 나레이션으로, 조선인의 차별의 역사, 정부의 조선어 교육 금지령에 따른 일련의 사건들을, 매우 선동적인 비디제시스적인 음악과 강약의 몽타주의 형식으로 보여주고 있다. 여기서 다분히 의도적인 영화의 나레이션들을 통해, 영화의 핵심 메시지라 할 수 있는, 재일조선인의 차별의 역사를 얘기하는 점에 주목할 필요가 있다. 전체적인 영화는, 조선학교의 일상을 보여주는 장면과 교차편집하면서, 재일조선인 소년과 소녀의 보이스 오버로 실제 자기 가족과 조상의 고난들을 재일 조선인

36) 영화를 통해 미국의 사정을 알리고, 민주화 교육의 목적을 달성하기 위한 점령정책의 구체적 정책을 추진하기 위해서, 2차대전 직후, 미국영화 배급회사인 MPEA(Motion Picture Exports Association of America)가 일본 도쿄에 설치되었다. 또한 중앙영화배급사(CMPE:Central Motion Picture Exchange)가 1946년 한반도에 설치되었는데, 이는 MPEA의 출장소 기능을 했다. 이 기관들은 소비에트 영화들의 유입을 견제했다. 조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 대학원 박사학위 논문, 1997년, 38-39쪽. 이러한 맥락하에서, 〈조선의 아이〉는 공식적으로 개봉되지 못했다고 여겨지지만, 다른 한편으로는 일본에서 1950년대에 개봉된 소비에트 영화들을 소개하고, 그것과 일본 사회적 리얼리즘 영화 운동등과의 연대 등을 비평을 하는 〈소비에트〉(COBETCK OE KIHO)라는 영화잡지가 통용되는 등, 일본에서의 소비에트 영화들에 대한 대중적 소비가 심심치 않게 행해졌다. 따라서 〈조선의 아이〉도 텍스트적인 면뿐만 아니라, 컨텍스트적인 차원에서 소비에트 영화의 영향 아래에서 제작되어졌다고 추정된다.

37) 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미 2005, 166쪽.

들의 지난한 역사와 겹쳐서 설명하고, 뉴스 릴의 형식 안에서 조선학교 폐교령에 따른 사회 사건들을 고발하고 있다. 그 중에서 제일 소녀가 조선인으로써의 자기 정체성을 찾아가는 에피소드를 학교에서 발표를 하는데, 여기서는 소녀의 고백체적 보이스 오버이외에도, 격앙된 소녀 얼굴의 클로즈업이나, 소녀의 할머니가 증언하는 장면에서의 할머니 얼굴의 클로즈업 등은 감독의 의도성이 매우 수사적인 방식으로 드러나 있는 부분이다. 또한 이 장면 다음에 이어지는 부분은, 소년의 보이스 오버로 조선학교 폐쇄령에 따른 사회적 배경과 문제들을 고발하는 장면이다. 보이스 오버로 데모를 하던 제일 조선인이 일본 경찰에게 살해되는 사건을 설명하고, 다음 컷에는 조선인 폭력사건을 미점령정책을 방해하는 것으로 인정하여 조선인의 사형을 지령한다는 신문활자가 뜬다. 이렇게 의도적인 보이스 오버와 사회고발적인 몽타주의 형식이 두드러진다. 이러한 영화의 형식들은, 소비에트 영화 미학의 보수적인 변형판이라고 불리어지기도 하는 그리어슨식의 편집의 연속성을 기본으로 한 카메라워크들과 선형적인 스토리텔링과 겹쳐지는 형식적인 부분이기도 하다. 하지만 빌 니콜스가 지적하듯이, 그리어슨식의 다큐멘터리는 정부의 개입이 지닌 개량주의적 입장만을 가진 채, 노동자, 농민 등의 하층민의 혁명적 가능성을 무시하며, 아무런 근본적인 의문을 제기하지 않았다. 결정적으로 니콜스는 “그리어슨은 다큐멘터리의 개념을 사회적 목적 및 공공 정책에 맞추었을 뿐, 단지 수사적 다큐멘터리만이 아닌 모든 진실의 영화에 키노-프라우다가 필수적 요소라고 한 베르토프의 보다 총괄적인 주장은 무시해버렸다”³⁸⁾고 지적한다. 즉 앞서 설명한 것처럼 자유주의 국가와 자유주의 주체성의 구축에 있어, 개인, 서발턴, 소수자들의 열망을 정부 정책 및 우선사항에 타협하는 것으로 다큐멘터리가

38) 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 234쪽.

도구화되었는데, 사실 이러한 점은 〈조선의 아이〉도 빠질 수 있는 것이기도 한 것이다.

하지만, 〈조선의 아이〉는 소비에트 영화의 수사학적 미학이 미점령과 일본정부라는 주류 이데올로기와 타협하는 것이 아닌 항의하는 것을 출발점으로 할 뿐 만 아니라, 베르토프가 말하는 키노-아이식의 시네마 베리테적인 요소³⁹⁾들을 가미시킨다는 점에서, 그리어슨식 다큐멘터리 형식에서 비껴나는 미학적 입장을 가진다. 예를 들면, 몇 장면들은, 뉴스 릴 형식 안에서, '우연적 행위', '핸드헬드 카메라' 그리고 '동시 발생적인 소리음'을 포착함과 동시에, 이러한 요소들을 감독이 재구성하여 새로운 의미를 부여하고 있다. 이것을 보여주는 두 가지 구체적인 장면들을 보자. 첫째, 조선어 금지령에 대해 반대하는 데모들의 행렬들의 씬들은 핸드헬드 카메라로 보여지며, 정부의 처신에 대해 부르짖는 어린이들의 노래, 그리고 사람들의 외침들은 동시발생적으로 들려진다. 또한 이러한 씬들에서, 갑자기 재일조선인 할머니가 데모를 저지하는 경찰들에게 다가가 소리치며 말한다. “너희, 일본인들, 만약에 너희들이 일본어 사용을 금지당하면, 어떤 심정이겠어?” 이러한 그녀의 돌발적인 행동 위에 덧붙여진 과잉적인 대사를 포함한, 이 장면들은 그 당시 미군정 문화 교육 다큐멘터리들의 껍진성을 넘어서, 자연 발생적인 사실적 순간들로부터 감독이, 일본의 식민주의의 잔재와 미점령의 억압성을 강조하는 의미를 창출하고 있는 것이다. 두 번째로, 앞에서 말한 것처럼, 영화는 대

39) 이 영화의 감독, 아라이 히데오가 속해져 있던 일본 독립프로덕션그룹의 형식상 특징은 사회적 리얼리즘이나 시네마 베리테같은 형식이었다. 즉 야스퍼 샤프는 이 영화 그룹이 “촬영 스튜디오의 부족으로 로케이션 촬영이 많았으며, 이로부터 다큐멘터리가 갖는 사실성을 획득했다고 지적한다. Jasper Sharp, Historical Dictionary of Japanese Cinema, Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2011, pp.98-100 참조할 것. 이러한 맥락은 아라이 히데오가 〈조선의 아이〉의 시네마 베리테적 요소를 삽입하는 데 영향을 주었다고 여겨진다.

부분 재일조선인 어린이들의 나레이션과 함께 진행되지만, 여기에 일본인 버스 운전기사과 재일조선인 소년, 소녀들이 긴 대화를 하는 흔치 않은 장면이 있다. 어린이들이 버스를 탈때, 일본 버스 운전기사는 다음과 같이 말한다. “너희 조선인 학교 문을 닫는 다며? 정말 안 됐어” “사실 난 조선에 가 본 적 있는데…” 그러자 아이들은 묻는다. “정말요? 경성에도 가 본적 있어요?” 거기 진짜 많은 산들이 있어요?” “정말 부럽네요” 그러자 버스 운전기사는 답한다.“그래, 진짜 아름다워, … 그럼 잘가고, 조심해서 내려.” 아이들은 버스에 내리면서, “아 정말 춥네, 우리 학교에 다 같이 뛰어 가자.”라고 자연스러운 대사를 하며 표정을 짓는다. 그리고 아이들은 박자를 맞추며 동시에 같이 뛰어 가려고 하지만 추위에 못이겨 다소 제멋대로이다. 이러한 장면은 감독의 의도성을 가지는 각본에 짜여진 일인칭 내러티브들로부터 벗어나, 다큐멘터리의 자연스러움과 즉흥성을 드러내며, 또 다른 사실성을 드러낸다.

다시 요약하자면, 〈조선의 아이〉를 특징짓는 작가의 의도가 전제된 보이소버를 통한 극의 진행과 시네마 베리테적인 요소의 조합은 20년대 소비에트 영화의 양식, 즉 이는 1930년대 교조적인 소비에트 사회주의 리얼리즘(socialist realism)이 획일화⁴⁰⁾되기 전에, 에이젠슈타인과 지가 베르토프를 위시로 성행했던 소비에트 영화의 미학의 계보를 잇는다고

40) 정태수에 따르면, “1934년 제1차 작가동맹에서 등장한 사회주의 리얼리즘사상성(당성), 인민성, 계급성 —은 스탈린의 이상화와 당파성이 모든 문화 예술이론에 우선하는 것으로 변질되었고, 그것은 20년대의 혁명적이고 실험적인 영화의 요소에 제약을 가했다고 한다. 즉 이것이 바로 30년대 중반부터 스탈린 사망시기 즉 1953년까지의 소련 영화의 창작법칙이었다. 그는 20년대의 영화 속에는 군중들이 영화에서 핵심적인 역할을 한 반면에, 사회주의 리얼리즘 영화 속에는 역사적 인물을 통해서 분절된 영웅적인 개인의 인물을 선형적인 내러티브방식으로 묘사되어 있는 등, 진실성의 원칙을 사라지고 이상화와 도그마티즘으로 변질되었다”고 지적한다. 정태수, 『30년대 사회주의 리얼리즘에서 60년대 전반기까지 소비에트 영화사에 나타난 창작법칙의 전개』, 『영화연구』 13, 1997, 511 · 514쪽.

볼 수 있다. 빌 니콜스는 이 미학의 특징은, 모더니스트적인 전통에 천착하는, 형식의 효과에의 강조와 다큐멘터리 충동에 천착하는 이데올로기적 효과에의 강조사이의 조화에 있다고 지적한다.⁴¹⁾ 이러한 지적에 비추어 봤을 때, <조선의 아이>에서의 의도적 나레이션과 사회고발적 편집은 모더니스트적인 미학의 가장 절제된 양식이며, 시네마 베리테적인 요소는 다큐멘터리 충동의 특징이라고 할 수 있겠다. 먼저, 빌 니콜스는 소비에트 영화의 특징을 설명하면서, 내러티브 구조 중 '설명적 나레이션'의 특징에 대해서 주목한다. 보이스 오버는 캐릭터가 수반하는 사건과 행위들의 시간적 축들을 통해서, 역사적 의미를 채우면서 스펙타클의 페티시즘적인 유혹을 극복하고 역사적 사건의 중요성을 부여한다고 지적한다.⁴²⁾ 즉 그는 "고전적인 연설의 목소리는 특정 세계관을 드러내는 방식을 통해 역사세계에 대해 이야기하고자 한다고 설명하며, 우리가 실제로 살고 있는 세계에 관해 어떤 가치관 및 감수성을 취하거나 행동하는 쪽으로 기울게 할 뿐만 아니라 어떤 한 관점의 장점을 설득시키고자 한 것"⁴³⁾이라고 주장한다. 이러한 모더니스트적인 탈 자연화, 견인, 상대성 등은 <조선의 아이>의 의도된 보이스 오버와 사회고발적 편집에 압축되어 있다. 더 중요하게도, 시네마 베리테적인 요소에 대해서, 빌 니콜스는 소비에트 영화가 "몽타주나 조합의 매혹을 보여주거나 과학적인 관찰을 수행하는 것 이상을 넘어서야 하며, 그러나 여전히 역사 세계를 사진적 신뢰성으로 재현하는 영화의 능력을 인정할 것이 요구된다"⁴⁴⁾고 지적한

41) Bill Nichols, "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry* 27(4), 2001, pp.591.

42) Bill Nichols, "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry* 27(4), 2001, pp.589.

43) 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 161쪽.

44) 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 163-164쪽.

다. 그는 예를 들어, 베르토프는 의상이나 대본, 연기에 의한 재연을 요하는 역사적 과거에로의 향수가 아닌, 궁극적으로는 미래의 모습을 드러내 보이기 위해, 현재 속의 상황 및 사건을 촬영한 뒤 그것을 편집하는 방식을 선호하며, 카메라가 포착한 일상의 편집되지 않은 원 재료들이 유기적으로 새로운 질서로 재구성될 수 있는 방식을 보여주었다고 설명한다.⁴⁵⁾ 이러한 시네마 베리테적 요소는 〈조선의 아이〉의 자연발생성을 강조하며 현실을 재편집한 장면들과 겹쳐지는 것이다. 말하자면, 이 장면들은 현실을 그대로 담으려는 다큐멘터리의 의도되지 않은 리얼리즘을 전제한 것인데, 이것은 베르토프 식 소비에트 영화와 마찬가지로 고전적 리얼리즘의 환영주의와 필진성에 반하는 반환영주의와 파편화를 가져다주는 효과를 하고 있는 것이다. 이렇게 볼 때, 〈조선의 아이〉는 소비에트 영화의 수사적이고 모더니스트적인 다큐멘터리의 성격과 시네마 베리테적인 다큐멘터리적 성격의 조합을 통해, 미군정의 자유주의 리얼리즘의 미학의 반대 선상에 위치한다고 할 수 있다.

이러한 형식적 미학과 더불어, 매우 특이할 점은, 〈조선의 아이〉는 미군정의 문화 다큐멘터리의 한미 우방적 차원의 국제적 자유주의의 협력의 내러티브 성격을 마치 뒤집듯이, 구식민자와 구피식민자라는 이항대립적 관계였던 일본인과 재일조선인의 관계의 내러티브에 천착한다. 영화에서 미군정과 일본 정부의 소수민족 차별에 대한 항의에 뜻을 같이 하는 일본인과의 우호강조와 자연스럽게 포착된 일본인과 재일조선인 아이들 간의 친밀한 대화씬들이 그 예이다. 이러한 내러티브들은 조선인과 한국인의 새로운 관계에 대한 가능성을 암시한다. 구체적으로 재일조선인에 대한 일본인 버스운전 기사 타인의 대상화하지 않는 연민공감(empathy)⁴⁶⁾과 아이들의 버스 운전기사에 대한 호의감이 보여지는

45) 빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005, 229쪽.

이 씬에서 우리는 그들의 친밀한 우정을 관찰할 수 있다. 달리 말하자면, 영화는 일본인 감독과 재일조선인들의 합작이라는 제작형태를 반영이라도 하듯, 일본인인 일반시민들이 재일 조선인의 데모 행렬에 참여하는 장면과 재일 조선인과 일본인 아이들의 학교 축제의 공동 개최 등의 장면을 보여주며, 일본인과 재일교포사이의 연대가능성에 초점을 맞추고 있다. 이러한 씬들은, 앞에서 설명한 미국점령의 자유주의 통치성에 대항하는 한·일영화의 연대적 서사라 할 수 있다. 영화의 텍스트상, 사회의식강한 일본인들과 소수민족 내에 억압받는 재일조선인간의 연대와 영화제작의 컨텍스트상, 일본사회주의 감독들과 재일 조선통일민주전선에 속해 있던 재일 조선인 사회주의자 감독들의 연대는, 명백히 제국과 식민지라는 이항대립적 국가적 차이를 넘어선, 파비언의 “급진적 동시대성”을 함의한다. 다시 말하자면, 영화의 서사와 제작에 얽힌 맥락은 구제국과 구식민지라는 대립적 관계를 넘어 ‘탈점령,’ ‘신식민에 대한 저항’이라는 문제의식을 공유하고, 일본 공산주의의 변질과 김일성 유일체제로의 전향 이전의 사회주의의 이상을 담은 동아시아 버전의 ‘소비에트 영화’의 비전을 담은, 일본인과 재일조선인의 “급진적인 동시대성”을 내포한 것으로 이해될 수 있다.

더 나아가, <조선의 아이>가 가진 이 ‘급진적 동시대성’은 ‘대안적 공동체’에 대한 가능성의 다른 이름일 것이다. 달리 말하면, 자유주의 또는 사회주의의 국가적 총체성 혹은 통치성과 다른 공동체를 모색하려고

46) 타인의 트라우마와 집단적 기억을 이해하고 표현하는 방식을 연구한 역사학자 도미니크 카프라는 헤테로적인 연민의 동일화(heteropathic identification)라는 개념을 통해서 “연민-공감”은 자기를 피해자화하거나 타인을 피해자로 대상화시키는 것과 반대로 다른 사람들의 경험에 대한 정동적인 반응이며, 그 반응은 다른 사람에 대한 존중과 함께 오는 것이며, 그 다른 사람의 경험은 완전히 자신의 것은 아니라는 자각과 함께 오는 것이라는 것을 강조한다. Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, 2014, pp.10-20.

했던 장 뤽 낭시의 사유와 겹쳐진다. 장 뤽 낭시는 “대안적인 공동체”는 (전체)국가같은 권위성의 형태도 아니고, 자본주의적 자유주의의 “스펙터클의 사회”의 형태도 아니라고 하면서, 이러한 공동체 안에서의 “존재하기 위한 생성(Being to exist)”은 자기와 다른 사람들과의 상호관계이며, 이 상호관계의 존재성은 개별적인 개체(Singular individual)가 개별적 복수(Singular Plural)에 관계하는 로부터 온다고 설명한다.⁴⁷⁾ 푸코가 설명한 군대나 병원에서 사회적 신체로써 형성된 자유주의 주체의 이면에는 필연적으로 국가의 총체성이 내재하며, 개인은 그 인구화된 집단성에 상응하는 것과 대조적으로, 이 개별적 개체는 타자와의 관계 안에서 개별적 복수성으로써 작동하면서, 윤리적 주체로 생성된다. 이것은 자기에 대한 통치에 대한 테크놀로지가 아니라, 자기에의 배려에 기반한 권력을 향한 탈복종화일 뿐만 아니라, 이 권력을 전복 가능한 것으로 만든다.⁴⁸⁾ <조선의 아이>의 합작 형태는 이 대안적 공동체의 윤리성을 실현하고 있는데, 김순명과 아라이 히데오라는 (구)피식민지자와 (구)식민자인 개인들은, 국가적 총체성 혹은 정치적 총체성으로 상응하는 것이 아니라, 각각 탈식민 혹은 탈점령화라는 과제 안에서 ‘개별적 개체’로써 연대함으로써, 그들의 개별적 복수성을 구현한다. 이러한 합작의 정치성은 시네마 베리테가 포착한 우발적인 장면들, 개별적 일본인들이 재일조선인들의 미국 점령세력에 대항한 데모에 같이 동참하는 장면, 그리고 개별적 일본인들이 재일조선인아이들에게 이질적 연민 혹은 동일화(heteropathic identification)를 느끼는 장면들 안에 상징화되어 있는 것이다. 즉 영화에서 혹은 영화제작과정에서 일본과 재일조선인 개인들

47) Jacques Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, 2000, pp.55-65.

48) Michel Foucault, *History of Pleasure*, Volume 3, The Care of the Self, Vintage Books, 1986, pp.72-80.

은 각각 자신들의 타자와의 상호작용을 통해, 윤리적 주체로 전환된다. 따라서 영화는 미국점령의 권력에 암시적으로 혹은 명시적으로 저항하며 국가적 공동체 혹은 자본주의적 국제 공동체를 뛰어 넘는 대안적인 공동체의 순간을 실현하고 있다.

4. 결론

전후 동아시아의 특정 맥락 속에서, 위에서 논한 급진적 동시대성으로써의 대안적 공동체는 아시아의 탈식민화라는 공통 문제와 연결될 수 있다. 주지의 사실대로, 다케우치 요시미는 아시아 국가들을 침략한 기제가 된 일본 제국주의들의 폭력에 대해 수치의 감정을 느꼈을 뿐만 아니라, 일본 제국주의가 한 것과 비슷하게, 동아시아의 헤게모니를 장악하려고 한 미국의 신식민주의에 대해서도 분개했다. 그러므로, 그는 국가주의의 원리가 아닌 어떤 것에 추동될 수 있는 아시아의 이름을 폐기하지 않았고, 전후 신식민주의에 대한 저항으로써의 (아시아 사이의, 또는 아시아 내에서의, 또는 아시아 국가나 사람들 사이에서의) 공동체주의를 모색할 것을 주장했다.⁴⁹⁾ 마루카와 데쓰시는 1955년 반동회의에서 결집된 것과 같은

49) 다케우치 요시미, 『근대의 초극』, 『일본과 아시아』, 백지운·서광덕 역, 소명출판, 2004. 물론 전전의 다케우치 요시미가 제창한 아시아주의는 일본이 중국침략으로 인해 야기된 양심의 가책을 성급하게 해소하는 수단으로 영미와의 전쟁을 정당화하는 빌미를 마련해 준 점도 있었다. 하지만 다케우치 요시미가 전전의 아시아주의에 대한 자신의 정치적 판단실패를 후회하는 데 그치지 않고 오히려 전후에 근대초극이라는 테마를 아시아 연대의 가능한 기점으로 구출해내고자 했다. 이는 일본이 아시아(중국)에 대해 제국으로 군림하고자 했던 사실을 반성하고, 그안에서의 일본의 입장을 철저히 바꾸려고 했던 것이다. 이에 대해선 마루카와 데쓰시, 『냉전 문화론』, 장세진 역, 너머북스, 2010, 62-64쪽을 참조할 것.

아시아 여러 민족들의 내셔널리즘의 부흥을 기점으로, 그러한 모든 나라들 특히 신중국의 성립과정에서 중국문학이 보여주었던, 존재 방식이 다케우치에게는 근대주의=식민주의 극복의 참조점이 되었다고 설명한다. 다케우치 요시미는 중국문학을 표본으로, 다른 아시아 국가들에서의 내셔널리즘과 문학의 관계는 일반적으로 반식민 투쟁, 사회혁명이라는 저항의 과정들을 내포하고 있었는데, 일본에서는 그것이 결여되어 있었다고 깨닫고 있었다. 특히 그는 “탈식민주의적 저항을 수행하는 중국 민족의 지식인과 대중간의 결합이 어떻게 침략적 제국 일본의 지식인을 비판하기 위한 참조점이 될 수 있을까” 하는 근본적인 물음을 가지고 있었다. 따라서 다케우치는 60년대의 안보투쟁을 전개해 나갔는데, 이는 일본의 군국주의의 동력을 비판하는 것 이상의 의미로 “민족의 주체적인 실천에 의해 상황에 균열을 내는 것, 따라서 저항의 전통을 창출해내는 것”이었다.⁵⁰⁾ 실제로 그가 중국 민족의 저항 운동에 주목을 한 것처럼, 그의 저항 의식은 억압받는 민중이나 소수 민족의 탈 식민주의적 저항과의 연대에 대한 생각에 적지 않은 시사점을 던진다. 이러한 맥락에서 볼 때, 제일조선영화인집단의 합작 영화의 서사미학은 다케우치가 다소 이상적으로 모색했던 아시아 국가내의 대안적 공동체주의⁵¹⁾를 조선과 일본의 소수 민중들의 연대성을 통해 실제로 실천해 낸 역사적 예라고 할 수 있을 것이다. 즉 <위기의 아이들>과 <교실의 아이들>은 국가를 뛰어 넘어 미군정의

50) 마루카와 데쓰시, 『냉전 문화론』, 장세진 역, 너머북스, 2010, 43-51쪽 참조할 것.

51) 몇몇 평자는 다케우치의 아시아 공동체주의는 루선으로 시작해 쏘련을 거친 다소 중국문학의 저항성만을 매개로 할 뿐, 다른 피식민주의 국가를 논의하지 않은 아시아주의에 대한 한계를 지적하며, 또한 그것은 서양근대성을 모델로 한 반항과 극복이라는 점을 한계로 보기도 한다. 백영서, 『동아시아론과 근대적응·근대극복의 이중과제』, 『창작과 비평』 36-1, 2008, 31-51쪽과 나오키 사카이, 『모더니티와 그 비판』, H.D. 하루투니언, 마사오 미요시 편, 『포스트 모더니즘과 일본』, 광동훈 역, 시각과 언어, 1996을 참조할 것.

문화 정치학에 반대하는 공통된 서사·미학을 가지고 있고 <조선의 아이>는 합작 영화제작형태는 인터-아시아적 연대의 순간을 탈식민주의적 공동체의 가능성을 보여주고 있다. 하지만 이러한 소수적 실천들은 계속 되어진 전후의 미군 주둔, 한·일 정부의 단일민족 만들기 과정, 공산주의의 타락의 역사적 현실에 패배한 채 함몰되어버린 것은 사실이다. 그럼에도 불구하고, 나는 당시 현실에서 현현했던 이러한 미시역사를 다시 소환함으로써, 한국과 일본의 이러한 공통분모들이 식민지/제국이라는 이항대립을 벗어난 비교 영화역사를 연구할 수 있는 급진적 조건들이 된다고 주장한다. 나아가 이러한 방법론들이 동아시아의 현재진행형인 미국 군사주의와 신자유주의 정권이 공모하는 권력의 양상들에 저항할 수 있는 방법들의 모색들이 될 수 있을 것이다. 예를 들면 지난 수십 년간 지속되어 오고 있는 제주도와 오키나와의 반기지운동들의 연대들과 영화운동들은 동시대 버전의 미국 군사주의와 동아시아의 신보수주의 정권과 신자유주의적 자본주의에 대해 저항해 오고 있다. 이것은 일본의 보수정권에 대한 비판과 단순한 반일감정 혹은 혐한감정의 양산들을 넘어 선, 또 다른 급진적 동시대성과 대안적 공동체의 한 예일 것이다. 따라서 아주 미시적인 역사였지만, 50년대에 일어났던 재일 조선인영화집단의 영화운동들은 동시대의 한·일 시민운동들의 연대들의 선구적인 예로 성찰될 수 있으며, 앞으로의 이러한 연대들의 방법론에 많은 시사점을 던져 줄 수 있을 것이다.

참고문헌

1. 기본자료

- 김기영, 〈사랑의 병실〉 연대미상.
_____, 〈나는 트럭이다〉, 1954.
_____, 〈수병 일기〉, 1955.
아라이 히데오, 교고쿠 다카히데, 〈조선의 아이, 朝鮮の子〉, 1955.
이형표, 테드 코넬트, 〈위기의 아이들〉, 1955.
하니 스스무, 〈교실의 아이들, 教室の子供たち〉, 1955.
호머 프린터 켈렘(Homer Flint Kellem), 〈전투중인 남한, *Embattled Korea*〉, 1950.

2. 논문과 단행본

- 나오키 사카이, 『모니터와 그 비판』, H.D. 하루투니언, 마사오 미요시 편, 『포스트 모더니즘과 일본』, 광동훈 역, 시각과 언어, 1996.
다케우치 요시미, 『근대의 초극』, 『일본과 아시아』, 백지운·서광덕 역, 소명출판사, 2004.
마루카와 테쓰시, 『냉전 문화론』, 장세진 역, 너머박스, 2010.
백영서, 『동아시아론과 근대적용·근대극복의 이중과제』, 『창작과 비평』 36-1, 2008, 31-51쪽.
빌 니콜스, 『다큐멘터리 입문』, 한울 아카데미, 2005.
심혜경, 『주한미공보원 영화과의 제작환경과 한국영화인들: 해방에서부터 1960년대 까지』, 『냉전시대 한국의 문화영화』, 한국영상자료원 2011 수집복원전 기록 영화 해설 자료집, 2011, 25-30쪽.
이순진, 『냉전의 논리와 식민지 기억의 재구성』, 이순진·이승희, 『냉전시대 한국의 문화영화』, 선인출판사, 2011.
_____, 『위기의 아이들』, 『한국영화 걸작선』, 한국 영화 데이터베이스, 2013.
정태수, 『30년대 사회주의 리얼리즘에서 60년대 전반기까지 소비에트 영화사에 나타난 창작법칙의 전개』, 『영화연구』 13, 1997, 167-200쪽.
조혜정, 『미군정기 영화정책에 관한 연구』, 중앙대학교 대학원 박사학위논문, 1997.
존다우어, 『패배를 껴안고』, 최은석 역, 민음사, 2009.
함충범, 『종파분쟁기 북한영화 연구-전후복구건설 및 사회주의조건설과 1950년대 북한영화』, 『영화연구』 33, 2007, 167-200쪽.
허 은, 『주한미공보원 영화: 미국의 헤게모니 구축과 ‘냉전 근대’의 교육』, 『냉전시

- 대 한국의 문화영화』, 한국영상자료원 2011 수집복원전 기록영화 해설 자료집, 2011, 13-23쪽.
- 佐藤忠男, 『日本映画史 2: 1941-1959』, 東京: 岩波書店, 増補版, 2006.
- 鄭栄桓, 「運動としての映画—解放直後の在日朝鮮人映画運動」, 『日本に生きるということ—境界からの視線』, 山形国際ドキュメンタリー映画祭公式カダログ, 2005, pp.21-22.
- 呂運王玉, 「総聯映画制作所の歩み」, 『日本に生きるということ—境界からの視線』, 山形国際ドキュメンタリー映画祭公式カダログ, pp.26-27.
- 土屋由香, 親米日本の構築: アメリカの対日情報・教育政策と日本占領, 明石書店, 2011.
- Eposito, Roberto, *Bios:Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota, 2008.
- Foucault, Michel, "Governmentality," Graham Burchell, Colin Gordon and Peter Miller eds, *The Foucault Effect*, The University of Chicago Press, 1991, pp.87-104.
- _____, *History of Pleasure, Volume 3, The Care of the Self*, Vintage Books, 1986.
- Grievson, Lee, "On governmentality and Screens", *Screen* 50:1, Spring 2009.
- _____, *Empire and Film*, British Film Institute, 2011.
- Kim, Han Sang, "Uneven Screens, Contested Identities-USIS, Cultural Films, and the National Imaginary in South Korea, 1945-1972", 1945-1972, PhD dissertation, Seoul University, 2013.
- _____, "Cold War and the Contested Identity Formation of Korean Filmmakers: On *Boxes of Death* and Kim Ki-yŏng's USIS Films." *Inter-Asia Cultural Studies* 14(4), 2013, pp.551-563.
- LaCapra, Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, 2014.
- Nancy, Jacques, *Being Singular Plural*, Stanford University Press, 2000.
- Nichols, Bill, "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde", *Critical Inquiry* 27(4), 2001, pp.580-610.
- Nornes, Abe Markus, "The Crux", *Concentric: Literary and Cultural Studies* 39(1), 2013, pp.189-202.
- Robinson, Michael E. "Liberation, Civil War, and Division", *Korea's Twentieth-Century Odyssey: A Short History*, University of Hawaii Press, 2007.
- Sharp, Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*, Lanham, MD: The Scarecrow

54 대중서사연구 제24권 1호

Press, 2011.

Tsuchiya, Yuka, "Imagined America in Occupied Japan: (Re-)Educational Films Shown by the U.S. Occupation Forces to the Japanese, 1948-1952", *The Japanese Journal of American Studies* 13, 2002, pp.193-213.

Abstract

'Radical Contemporaneity' as the De-occupation of Co-produced
Documentary Film by Zainichi Korean Filmmaker's Collective
-Beyond Liberal Realism of Cultural Documentaries of
U,S Military Occupation in South Korea and Japan

Ahn, Min-Hwa(Korea National University of Arts)

Through the contrastive analysis between USIS-Korea or CIE cultural films which were dominant films and documentaries by the Zainichi Korean Filmmaker's Collective which were minor films during and after the U,S occupation period both in South Korea and Japan, this paper examines not only the aspects of U,S. hegemony which was reorganized in East Asia but also traces its alternative narratives to U,S. occupation forces. The USIS and CIE documentaries played a role in forming a postwar liberal nation and subject by embodying 'liberal governmentality' through the style of John Grierson. By doing so, the U,S. occupation forces became the icon of the technologies of security and economic growth, while hiding various colonial legacies. On the other hand, there were exceptional documentaries in USIS-Korea and CIE cultural films, which were skeptical toward the narrative and aesthetics of U,S. occupation forces. Namely, these films reveal the self-reflexivity of cultural documentaries by using the form of 'direct cinema.' Furthermore, the Zainichi Korean Filmmaker's Collective makes a critique of the cultural politics of the U,S. military occupation by making co-produced documentaries with Japanese filmmakers. For example, the co-produced documentary, *Children of Korea*, resists the politics of the U,S. occupation forces toward minorities by deploying John Grierson's style into a combination of provocative rhetoric and 'cinema verite' which were the characteristics of Soviet film in the 1920s. Therefore, this paper seeks to use the method of comparative studies through what Johannes Fabian calls 'radical contemporaneity' beyond the dichotomy between empire and colony, by focusing not only on the similar role of the U,S. occupation forces but also the common cinematic aesthetics in Korea and Japan that opposes that. The 'radical contemporaneity' can be one of the examples of postcolonial and alternative

Asian communalism that can overcome the limitations of capitalistic nationalism. This communalism enables the individual to respond to the 'singular plural' (Jacques Nancy) beyond liberal governmentality in which the individual is commensurate with the national totality.

(Keywords: Cultural Films of South Korea and Japan in the 1950s, documentary of John Greison's style, liberal governmentality, Zainichi Korean Filmmaker's Collective, Direct Cinema, Cinema Verite, radical contemporaneity, alternative Asian communalism, children of Korea)

논문투고일 : 2018년 1월 20일

심사완료일 : 2018년 2월 6일

수정완료일 : 2018년 2월 11일

게재확정일 : 2018년 2월 13일